الدراما الواقعية
عند نعمان عاشور

د. نبيـــل راغب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٢

مضمون الدراسة

مقـــدمة

يعد نعمان عاشور من الرواد الأوائل للمسرح العربى المعاصر الذين كونوا جيل ما بعد توفيق الحكيم ، والذين شاركوه اقامة المسرح المصرى الذى تبلورت ملامحه المتميزة فى عقد الستينيات على وجه الخصوص · فمنذ أن كتب نعمان عاشور مسرحيته الأولى « المغماطيس » عـام ١٩٥٥ وهو يواصل انتاجه الخصب حتى عام ١٩٨٠ حين كتب مسرحية « لعبـة الزمن » · أى بطول ربع قرن حمل خلاله ريادة الدراما الواقعيـة التى تسعى الى المواكبة الدراميـة لتحولات المجتمع المعـــاصر بكل سلبياتها وايجابياتها · وبرغم هذا الالتزام بالواقع الاجتماعى ، فانه لم يحـول مسرحياته الى صور مباشرة لما يدور فى المجتمع ، بل حرص على أدواته الفنية من صراع درامى وبلورة للشخصيات وحوار منطقى وبناء متماسك بقدر الامكان · ولذلك حدد نعمان عاشور منهجه الدرامى فى مسرحية « سر الكون » ١٩٧٠ عندما كتب فى مقدمتها يقول :

« قد يبدو مما كتبت عن مسرحياتى وعن شخصياتها فى هذه المقدمة أننى أكتب عنها على اعتبار أنها أشياء حقيقية وليست كلها من نسج الخيال البحت ·· وهذا صحيح ·· أو أقرب الى ما يمكن أن يكون فكرتى الجوهرية عن المسرح بالذات ·· ناهيكم عن مفهومى الأدبى العام ·· ففى رأيى أن الفن ·· أى فن ·· انما يسعى الى معرفة معنى الحياة بغية اكتشاف الحقيقة

الموضوعية ·· لكن العمل الفنى خلق يقوم على الخيال ·· ومن أجل هـذا تستند الواقعية فى مسرحياتى على المسايرة المحدودة للتطور الاجتماعى·· وبالتالى فانها تشكل ما يمكن أن يكون عالما دراميا خاصا ·· يصفه آرثر ميللر ·· سيد كتاب المسرح فى عصرنا الراهن بقوله : لابد لكل كاتب مسرحى معاصر من أن يكون له عالمه الخاص ما دام هو صاحب موضوعه وخالق قصته ومبدع شخوصه ·· ما دام لا يركن الى قصص السابقين وأساطير الغابرين وأخيلة المغربين ومهاوى العدميين وتأويلات أصحاب الرموز ·· وما دام يقتطع أعمـاله من الواقع الحى ·· فلابد لكى يعيـد ألصاقها بالواقع أن تحمل طابعه ·· رؤياه ونظرته ·· وفكرته ورأيه ·· موقفه وهدفه » ·

وهذا ما حاول نعمان عاشور أن يفعله لانه يتفق مع فكرته الجوهريه عن الدراما الواقعية · فمهما كان الواقع بارزا ومسيطرا على مضـمونه الفكرى وشخصياته المسرحية ، الا أن الخيال يشكل أداته الرئيسـية فى اعادة صياغة هذا المضمون دراميا وفنيا · ذلك أن مجرد الاختيـار من الواقع ، وتحديد زاوية النظر ، وتحريك الشخصيات فى مسارات معينة، ينهض أساسا على رؤية الكاتب الشاملة وعلى طاقته التخيلية فى اعادة تشكيل الواقع · ولو كان نعمان عاشور أسيرا لحدود الواقع الراهن ، لما انطلق بخياله الى آفاق المستقبل الذى يمثل البوصلة التى تسـير كل شخصية فى مسرحه على هديها ، وتنظر اليها من وجهة نظرها الذاتيـة البحتة · ومن هنا كان نجاح نعمان عاشور فى خلق العالم الدرامى الخاص به ، مثله فى ذلك مثل ميللر الذى استشهد به · أى أن الدراما الواقعية أقرب الى الواقع الدرامى منها الى مجرد التصوير المباشر للواقع الاجتماعى المؤقت · ومن هنا كان قول نعمان عاشور :

« من مواصفات المسرح الذى أكتبـه ·· فوق طابعه الاجتمـاعى الخالص ·· والذى يجنح بى الى الواقعية اللاصقة ·· أننى أقيم دعائمه على عنصرين رئيسيين :

أولهما : الارتباط الموضوعى الدائب بالتطور الاجتماعى لحيـاة البيئة المحلية ·· وبالتالى فانى أسجل اطارها المرحلى محاولا أن أستشف ما وراء حقائقها الموضـوعية ·· وفى نفس الوقت تفـاعل وصراعات وامتدادات أحداثها مدفوعا بنظرة مستقبلية دائما ·

وثانيهما : رسم الشخصيات المستمدة من البيئة فى تلاحمها مع التطور الحادث ·· وتفاعلها بكيانها ·· الذاتى والاجتماعى ·· أى فرديتها

الانسانية والنفسية ووضعها الطبقى ٠٠ مع واقع الحياة المحلية ٠٠ فى الاطار الشامل للعصر الذى نعيشه ٠٠ مع التركيز المتلاحق على قيمـــة الشخصية وأهمية الدور الذى تلعبه فى خدمة التطور نحو المستقبل » ٠

وهـذا يعنى أن الدراما الواقعية والواقع الدرامى وجهـان لعملة واحدة هى مسرح نعمان عاشور ٠ فالواقع عنده ينمو ويتطور بفعل الحياة الدرامية الكامنـــة فى النص المسرحى ، وليس بفعل تغـيرات الواقع الاجتماعى الراهن ٠ ذلك أنه لا يبدأ عادة بوضع مشروع البناء ولا يخطط لما يكتبه على أساس من فكرة مسـبقة مرسومة القـالب ، وانما يعايش شخصياته لأكبر مدة ممكنة ٠ ثم يشرع فى كتابة المسرحية لها وليس فى جعبته من مادتها كموضوع الا الخطوط العـامة العريضة ، أو ما يسميه الاطار المرحلى لتطور حياة البيئة ٠ ومن ثم يترك الشخصيات لكى تنطلق من فكره ووجـدانه بعـــد أن يكون قد عايشها بما يكفى ٠ فهو يتركها لتتحرك وتتلاحم وتنصهر فى المسرحية ذاتها على مدار عملية الخلق ، فاذا توقف فترة ، جاء توقفه عن نقص نابع من ضعف معايشة الشخصية أو التحامها مع بقية الشخصيات الأخرى الأكثر نضجا ٠

ولا يعنى هذا سوى أن نعمان عاشور يمر بدرجتين أو مرحلتين متتابعتين من المعايشة ، الأولى معايشة اجتماعية للشخصيات والأنمـاط والمواقف الاجتماعية التى تحمل فى طياتها الحقائق الموضوعية الدالة على العلاقة العضـــوية بين الانسـان والمجتمع ، والثـانية معايشة مسرحية للشخصيات والمواقف التى وقع عليها اختياره للقيـــام بالبناء الدرامى الجديد ٠ ولابد من الفصل الكامل بين المرحلتين حتى لا يطغى التسجيل المباشر على الشكل الفنى ٠ ذلك أن الواقع الاجتماعى الراهن ليس سوى مادة خام تنفصل تماما عن مصدرها بمجرد دخولها فى رحاب الفن الدرامى وعالمه الخاص به ٠

ولذلك يخطىء كثير من النقاد عندما يظنون أن الخيال يلعب دورا أقل فى الأهمية فى المسرحيات التى تستمد مضمونها من الواقع الاجتماعى المعايش ، من الدور الذى ينهض به فى المسرحيات المغرقة فى الخيال ٠ ذلك أن الواقع الانسانى هو القاعدة الوحيدة التى تنطلق منها كل الأعمال الفنية دون استثناء ٠ فالفنان لا يستطيع أن يبدع من فراغ أو من عدم٠ ولذلك تعد الأعمال المغرقة فى الخيال أعمالا واقعية ، لكنها تعالج الواقع من منظور شطحات الفكر وعالم الفانتازيا ٠ وليس الخيال سوى القدرة على التطلع الى المستقبل ، هذا التطلع الذى يمثل الطاقة الوحيـــدة التى

يمكن أن تحرك الحاضر وتعيد صياغة الواقع · فالخيال يصنع الحقيقة ذاتها على حد قول شهر زاد فى آخر مسرحيات نعمان عاشور « لعبة الزمن » ·

ولذلك حاولت هـذه الدراسـة تتبع تطورات الدراما الواقعية فى مسرحيات نعمان عاشور ، وتحديد المدى الذى اعتمدت فيه على مكونات الواقع الاجتماعى المعاصر ، والمنهج الذى اتبعته فى الاستفادة من امكانات الفن الدرامى والابداع الخيالى ·

يدور الفصل الأول حـول مفهوم الصراع الطبقى فى مسرحيـات نعمـان عاشور طبقا لتسلسلها التاريخى ، ومدى ارتباطه العضـوى بالصراع الدرامى · وهل وقع نعمان عاشور فى الخطأ الشائع الذى يرتكبه كتاب المسرحيـة الواقعية حين يجعلون من مسرحيـاتهم عرضا ساذجا للقضايا الاجتماعية أو منبرا للمناداة بالمبادىء التى يرغبون فى نشرها ؟! أم أن نعمان عاشور استطاع أن يتجنب هـذا الخطأ عن طريق اخضـاع مقومات الصراع الطبقى لضرورات الصراع الدرامى ؟! وهل تمكن نعمان عاشور أيضا من جعل الصراع الطبقى فى كل مسرحية صراعا خاصا بها بحيث لا يقع تحت بند التعميم فيرتبط تلقائيا بالصراعات الطبقيـة فى المسرحيات الأخرى ومن ثم تفقد شخصيتها المتفردة ؟! كل هذه القضايا شكلت المضمون الرئيسى للفصل الأول · ولم تحاول الدراسـة فرض تقنينات معينة أو مفاهيم خاصة بل تركت العمل الفنى يحلل نفسـه بنفسه عن طريق تتبع المسار الذى انتهجه الكاتب والذى حقق هدفه الفنى عن طريقه ·

فى الفصل الثانى تحاول الدراسة القاء ضـوء جديد على المفاهيم النقدية السائدة عن الشخصية النمطية التى كثيرا ما دمغها النقاد بعـدم القدرة على التطور والتطوير مع تتابع أحداث المسرحية ، بل ان بعضهم ذهب الى أن الشخصية النمطية ليست سوى عالة على البناء الدرامى للنص لأنهـا تكرر نفسها وتقول كلاما معادا مما يصـيب المواقف بالنتوءات والتجاعيد والثغرات التى تضعف من حيـوية المسرحية وتعوق نموها وتطورها · لذلك تضع هذه الدراسة صلابة هـذا الحكم موضع الاختبـار والتحليل على أساس أنه لا يوجد فى العمل الفنى عنصر ذو وجود مطلق خاص به ، وانما تخضع كل العناصر للخاصية الشاملة للعمل كله · ومن هذا المنطلق لا يمكننا اصدار حكم عام بأن الشخصية النمطية تصلح فى التطوير الدرامى للأحداث والمواقف أو أنها لا تصلح ، ذلك أن الذى يملك هذا الحكم هو مدى فاعليتها فى المساحة المخصصة لها من التشكيل الفنى·

فى الفصل الثالث والأخير تقدم الدراسة تنويعة جانبية على الصراع الطبقى الذى حللته فى الفصل الأول ٠ وهذه التنويعة الجانبية تتركز فى الدافع الاقتصادى عندما يتحكم فى سلوك الشخصيات ومن ثم يتدخل فى تحديد الشكل الفنى للمسرحية ٠ ذلك هو الاهتمام الأساسى بالدافع الاقتصادى ، لأنه فى حد ذاته لا يهم دارس المسرح بقدر ما يهم عالم الاقتصاد ٠ ولهذا نأت هذه الدراسة عن الخوض فى النظريات الاقتصادية والمذاهب المرتبطة بها حتى لا تشتت ذهن القارىء ، بل ركزت كل أضوائها على مدى تأثير الدافع الاقتصادى على السلوك الدرامى للشخصيات ، وعلاقته بمفهوم الدراما الواقعية عند نعمان عاشور ٠

وقد يعتقد بعض القراء أنه لا فرق بين الصراع الطبقى والدافع الاقتصادى ، ولكن هذه الدراسة تعالج الصراع الطبقى من حيث أنه الكيان الاجتماعى الذى يشكل الشخصية منذ نشأتها داخل حدود الطبقة حتى اللحظة الراهنة فى المسرحية ، فى حين أنها تعالج الدافع الاقتصادى على أساس أنه يختلف من شخص لآخر حتى لو كان الاثنان ينتميان الى الطبقة نفسها : أى أنه اذا كان الصراع الطبقى يدمغ أفراد الطبقة الواحدة بالنمطية فى التفكير والسلوك الى حد ما ، فان الدافع الاقتصادى يبلور الفروق الدقيقة بين أفراد الطبقة الواحدة ٠ فالصراع الطبقى يرتبط بالكيان الاجتماعى للشخصية فى حين يلتحم الدافع الاقتصادى بالكيان الشخصى لها ٠ الى هنا تستأذن القارىء فى أن يبدأ سياحته فى عالم الدراما الواقعية عند نعمان عاشور وله أن يكون حكمه الخاص به ٠ فليست هذه الدراسة سوى ذلك الضوء الذى ينير الطريق أمام القارىء ، ولكنه لا يفرض عليه طريقا معينا كى يسلكه ٠

الجيزة – فبراير ١٩٨١ ٠٠

نبيل راغب

الفصل
الأول

الصراع الطبقي

يتشكل الصراع الدرامى فى مسرحيات نعمان عاشور على أساس الصراع القائم بين طبقات المجتمع المختلفة من أجل الحصول على امتيازات اجتماعية أفضل بالنسبة للطبقات الكادحة أو من أجل المحـافظة على الامتيـازات الاجتمـاعية السائدة بالنسـبة للطبقـات البورجوازية والرأسمالية ٠٠ وهو ليس مجرد صراع اقتصادى ينبع من أجل الحصول على المزيد من المكاسب المادية ولكنـه صراع الوجـود نفسه بالنسـبة للشخصيات التى تنتمى الى الطبقة الواحدة ٠٠ أى أن الصراع الاقتصادى ليس سوى الخلفية المادية التى تستند اليها أوجه الصراع الأخرى سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو نفسية أو فكرية ٠٠٠٠ الخ ٠٠ وفى هذا تبدو القيمة الفنيـة لمسرحيات نعمـان عاشور ٠٠ لأن كتب الاقتصـاد والاجتماع والسياسة التى تعالج الصراع الطبقى تقتصر على دراسة أثره على حركة المجتمع الداخلية والخارجيـة وفيها يتحـول الأفراد الى أرقام والأشخاص الى احصائيات والطبقات الى تيـارات ٠٠ أى أن المضـمون الانسانى الذى يتشكل طبقا للصراع الطبقى لا يعد الشغل الشاغل لعلماء

الاقتصاد والاجتماع والسياسة بقدر اهتمامهم بالظاهرات الاقتصادية والتيارات الاجتماعية والاتجاهات السياسية كملامح عامة للواقع ٠٠ ورغم أن هذه الملامح تتشكل طبقا لتكوين الفرد فان الفرد فى حد ذاته لا يعد محور دراستهم والوحدة التى تقوم عليها أبحاثهم ٠٠

أما دور الفنان فيختلف عن هذا لأنه يتخذ من الواقع الانسانى قاعدة انطلاقه الدرامية ٠ ولا تعنيه الظاهرات الاقتصادية والتيارات الاجتماعية والاتجاهات السياسية الا فى الحدود التى تؤثر فيها على جوهر الانسان وبقدر ما هى انعكاسات لتطلعات الانسان الى حياة أفضل ٠٠ فالباحث لا يستطيع ابراز مخاوف الانسان وهواجسه وانطلاقاته وأحلامه المعقولة وغير المعقولة وتيار الوعى واللاوعى كما يفعل الكاتب الدرامى ٠٠ لأن دور الباحث ينحصر فى حدود التصنيف والتقسيم ووضع الأفراد داخل أنماط والأنماط داخل طبقات والطبقات داخل اتجاهات وتيارات ٠٠ وبذلك يتحول الفرد الى مجرد رقم فى احصائية ٠٠ وهنا كان الاختلاف الجوهرى بين الدارس الاجتماعى أو السياسى أو الاقتصادى وبين الكاتب الدرامى عندما يعالج كل منهما موضوع الصراع الطبقى ٠٠ لأنهما يختلفان فى كل من نقطة الانطلاق والنتيجة التى يصل اليها كل منهما ٠٠ فمهمة الدارس تقوم على الأبحاث والمناهج التى سبقته ويحاول أن ينطلق منها الى نتائج أخرى قد تتفق أو تتعارض معها ٠٠ وربما أتى دارس آخر بعده لكى يضيف نتائج أخرى ٠٠ وهكذا تتطور الأبحاث العلمية باستمرار بحكم التطور الاجتماعى الذى تدرسه ٠٠ لأنها تهتم أساسا بحركة المجتمع التى تتميز بالديناميكية المستمرة ٠٠ وليس الفرد سوى احدى الجزئيات السائرة فى هذا الفلك برغم أنه الوحدة الوحيدة التى تملك من الخصائص الثابتة والملامح الأساسية ما يجعلها الأساس لكل الدراسات الانسانية ٠ وهذا يرجع الى طبيعة الدراسة العلمية البحتة التى تعتمد على التجريد والتصنيف والتقسيم وبذلك يتحول الانسان فى مجالها الى مجرد ظاهرة قابلة للتشكيل ٠٠

وقد يقول البعض انه من المؤكد أن الانسان يتشكل طبقا لظروف عصره ٠٠ وهذا صحيح ٠٠ ولكن أى نوع من التشكل ؟ انه ذلك التشكل الظاهرى فى أساسه والذى يعتمد على الاختلاف والتطور فى العادات والتقاليد والعرف الاجتماعى ٠٠ أما التشكل الجوهرى فلا يحدث بالبساطة التى نتصورها بدليل تلك الخصائص المشتركة والملامح الثابتة التى يتميز بها الانسان على مر العصور والحقب ٠٠ وعندما تحاول الدراسات

الاجتماعية والسياسية والاقتصادية دخول هذا المجال فانها تجد نفسها في طريق مسدود ٠٠ لأن طبيعتها قائمة على التطور والتغير والتحول مع حركة المجتمع واذا حاولت تطوير وتغيير جوهر الانسان كما عرفناه منذ مطلع التاريخ البشرى فانها لن تقدر وستقف مكتوفة الأيدى وبالتالى تفقد فاعليتها أمام الثبات الخالد للنفس البشرية ٠٠ وستتحول بالتالى الى قوالب جامدة لأنها لا تملك التفاعل الحى الذى نقابله فى الأعمال الفنية ٠٠ فعندما يعالج عالم الاقتصاد أو السياسة أو الاجتماع الصراع الطبقى فانه يدرسه كظاهرة ذات خصائص معينة فى العصر الذى يعيشه وربما تغيرت هذه الخصائص فى العصر الذى يليه ٠٠ وبذلك تتركز قيمة دراسته بعد ذلك فى أنها مجرد مرآة للعصر يرجع اليها الباحثون فى التسلسل التاريخى لحركة المجتمع ولا تتعدى فاعليتها هذه الحدود٠٠ ولكن عندما يعالج الكاتب الدرامى الصراع الطبقى فانه يبلوره ويكثفه كتجسيد حى وملموس للصراع المرتبط بجوهر الانسانية نفسها ٠٠ لأن الوجود الحى للكائنات البشرية يعنى فى صميمه الصراع ٠٠ وليس بالضرورة ذلك الصراع النابع من الكراهية والحقد والمقت والتطاحن ٠٠ وانما الصراع الدال على أن الحياة الانسانية تسير ٠ ويشبه فى ذلك الصراع الذى ينشأ بين دوامات النهر الواحد ٠٠ فرغم الصراع فانها تسير مع تيار واحد ويكون الامتداد المتحرك للنهر ٠٠ أى أن الفنان الخلاق يعالج الصراع الطبقى على أساس أنه الدليل الملموس للحركة الداخلية للأشخاص والانعكاس الواضح لصميم الحياة الانسانية ٠٠ ولذلك فالمسرحيات التى تبلور هذا الصراع وتجسده لا تنتهى بانتهاء العصر الذى تستمد منه مضمونها ٠٠ لأنه بمجرد دخول هذا المضمون الشكل النابع منه فانه ينفصل بدوره عن المادة الخام التى قام عليها ويتحول الى حياة خاصة به لأنه يعتمد على التركيب والتكوين والتشكيل ٠٠

ولذلك فنحن نستمتع بهذه المسرحيات مهما تقادم عليها الزمن لأنها تبلور خصائص النفس الانسانية الثابتة التى لا تتغير بمرور الأيام ٠٠ فالنفس البشرية هى نقطة الانطلاق بالنسبة للفنان ، وبلورة خصائصها وتجسيدها هى النتيجة التى يصل اليها ٠٠ أما الباحث الاجتماعى أو السياسى أو الاقتصادى فنقطة انطلاقه هى النتائج التى توصل اليها من سبقوه ثم يضيف اليها أو يناقضها من واقع الأبحاث التى يقدمها والتى يعالج فيها قطاعا معاصرا من حركة المجتمع ٠٠ وهكذا يقتصر دور كل باحث على القطاع الذى يعاصره من حركة

المجتمع ٠٠ أما الفنـــان فيمتد دوره حتى يشـــمل البشرية فى أكثر خصائصها ثباتا ، يساعده فى ذلك فنه الخلاق القائم على التفاعل العضوى والتركيب الدرامى والتشكيل الجمالى والتكوين الحى ٠٠ وهى الأدوات التى لا يملكها الباحث العلمى لأنه يعتمد على الشرح والتحليل والتوضيح والتبسيط والتصنيف والتجريد ، وأبحاثه تقبل الاضافة والحـذف والتغيير لأنها تحلل ظاهرات متغيرة ٠٠ والتناقض الغريب بين العلم والفن عمـوما هو أن العـلم يحـاول تقنين حـركة المجتمع المتغيرة فى دراسات مسطحة وثابتة وبذلك يسعى الى تجميدها نظريا ٠٠ وليس التطور الذى يميز العلم سوى ذلك التطور الصادر عن تطور المجتمع ذاته ٠٠ أى أنه مجرد مرآة لحركة المجتمع ٠٠ أما الفن فرغم أنه يبلور الخصائص الثابتة للنفس البشرية فانه يملك الحركة الذاتية من الداخل بسبب ذلك التفاعل العضوى والتكوين الخلاق والتركيب الدرامى الذى جبلت عليه طبيعته والذى يمنحه الحيـــاة على مر العصور بعيـدا عن استاتيكية النظريات العلمية ٠٠

واذا كان هذا الفصل يدور حـول الصراع الطبقى فانه لن يهتم كثيرا بالجوانب الاقتصادية والسياسية والاجتماعية له الا بالقدر المؤثر فى الواقع الدرامى الذى تقوم عليه مسرحيات نعمان عاشور ٠٠ لأن مجال هذه الدراسة هو الدراما وليس الاقتصاد أو السياسة أو الاجتماع حتى لا نشتت انتباه القـارىء بعيـــدا عن الخط الأساسى الملتزمة به الدراسة ، لأن الذى دعانا الى دراسة الصراع الطبقى فى مسرحيات نعمان عاشور هو ارتباطه الوثيق بالصراع الدرامى المشـــكل لبناء معظم مسرحيـــاته ٠٠ فالصراع الدرامى بين الشخصيات مصـــدره الصراع الطبقى ٠٠ ومن هنا كانت أهمية الصراع الطبقى فى تكوين الشخصيات وتحديد المواقف وسير الأحداث ثم فى الشكل النهائى لأعمال نعمـان عاشور المسرحية ٠٠ ولم يتحدد الصراع الطبقى عنده بحدود الصراع بين الطبقات الكادحة والغنية فقط بل تخطى حدود المسرحية الاجتماعية ذات الأفق المحدود الى رحاب الصراع بين القديم والجديد وهو الصراع الذى ميز الحركة الانسانية منذ مطلع التاريخ ٠٠ وهو فى هذا يقترب من مسرحيات تشيكوف التى تعطينا انطباعا بأن مادة المؤلف لا يمكن أن تستهلك أو تســـتنفد ، وبأنه ليس فى حاجة الى أن يصـــل الى قرار نهائى ، لأن وفرة الحياة الكامنة فى هذه المسرحيات تبدو حية ومتفاعلة أمام كل متذوق لهذه المسرحيات ٠٠

ومن الواضح أنه على الرغم من أن مسرحيات نعمان عاشور تقترب

فى بعض الأحيان من المسرحية الواقعية التى ربطت نفسها بحركة المجتمع ولم تتعد هذه الحدود ، فانها قد تفادت عيوب المسرحية الاجتماعية لأنهـا لا تقوم على الاحتجاج العادى المألوف وعلى الدعاية ·· فقد حرص نعمان عاشور على عدم خلط الدراما بعلم الاجتماع وبالمواعظ ··

يقول جون جاسنر فى كتابه « المسرح فى مفترق الطرق » تحت فصل بعنوان « مبررات المسرحية الاجتماعية » :

« ان أنصار المسرحية الاجتماعية التقليدية ينسون أنها لم تعـد ذلك الفن الحديث الهام لكونها مسرحية تربوية تعليمية ، وهو الاتجـاه الذى اتخذته منذ عام ١٨٥٠ فى ظل دوماس الابن ، وانما قد أصبحت كذلك لأنها اعتمدت على الرؤية النافذة والاستكشاف الخلاق ، وليس باعتمادها على الأسلوب الصحفى المسطح والمباشر ·· وهو اللون الذى اتخذته تحت ظل نفس القيادة ، وانما لأنها أصبحت مسرحيـــة معبرة حقا · لقد كان الابداع وليس الاثارة هو ما جعل المسرحية الاجتماعيه شكلا متميزا من أشكال المسرح الحديث · ولم يكن مجرد وجود المشكله أو وجــود حلها فى مسرحية ما هو الذى قوى من أملنا فى وجــود فن درامى زاخر بالحياة · ان المسرح الاجتماعى اذا لم يكن قد هدم تماما على يد التحيز الأعمى فما زالت هناك فرصة طيبة لابادة هذا المسرح واجتثاثه عن طريق اضجار الناس واملالهم فحسب · والمشكلة ببساطة هى أنه من الممكن لنا أن نحصل على اقتناع كامل عن طريق الصخب والضجيج وأن نحصل على انفعال عظيم يمر فى طريقه بالهستيريا ، ومن المعتاد أن تكون هى هستيريا الاثارة التى تشعل الحماس الأهوج والتى قد ينتهجها حزب سياسى أو أمة من الأمم · ولا يهم فى شىء أن نسأل عن المكان الذى جاء منه « الكليشيه » فى بادىء الأمر ومتى بدأ التحيز الأعمى وحدث ، لأن الفن الدرامى فى تلك اللحظة يضعف ويذوى سواء نشأ هـذا عن اليسار السياسى أو عن اليمين » ··

ولا شك فان الكتاب المسرحيين الذين يتخذون من الواقع المعـاصر مضمونا لمسرحياتهم يشعرون أن طريقهم محفوف بمخاطر عديدة ·· منها خطر تسخير الفن الدرامى لأهداف أيديولوجية بحيث تتحول البلورة الدرامية للمجتمع الى نوع من التقرير الصحفى المباشر ·· مما قد يقضى على الدراما بصفتها فنا متميزا قائما على التركيب والتكوين والتشكيل برغم أنها تحوز على الرضا والقبول فى هذه الحالة بوصفها أداة اجتماعية وسياسية هامة ·· والخطر الآخر هو الدخول بالفن الدرامى الى مجال

مسرحية المشكلة التى تتعرض لمشكلة اجتماعية بصورة عادية لا جدة فيها ثم تقوم بحلها بطريقة تعليمية تربوية ٠٠ ونظرا لأن الهدف هو الحل التعليمى التربوى فان الكاتب يستبيح لنفسه كل الوسائل والأساليب والحيل التى ارتبطت بالمسرحية المحكمة الصنع التى تقوم على الصدفة المصطنعة والمؤامرات المختلفة ٠٠ وقد تفادى نعمان عاشور هذين الخطرين بتجنبه الاتباع الأعمى للأيديولوجيات المختلفة وبذلك تفادى تحويل مسرحياته الى تقارير صحفية مباشرة ٠٠ وفى نفس الوقت خلت أعماله من الصدفة المصطنعة والمؤامرات المختلقة التى تستبيحها مسرحية المشكلة ٠٠ لأنه لم يهتم أساسا بالحكاية على حد قول الناقد أحمد عباس صالح فى مقدمته لمسرحية « بلاد برة » :

« لم يهتم نعمان عاشور فى مسرحياته بالحكاية ، ان قاعدة أرسطو التقليدية : « فعل له أول ووسط ونهاية » لم تشغله كثيرا ، ومن الصعب فى مسرحه أن تبحث عن عقدة وعن حل ٠ انما يسيطر على مسرحه حالة عامة ، وضع معين تتحرك داخله عدة شخصيات ٠ تحمل من تناقضاتها الذاتية وتناقضاتها مع بعضها ، ومع الوضع الذى تعيش فيه ما يجعل التصادم طبيعتها ، ويملأها بالغنى فى الحركة ٠ ولكن هذه الحركة لا تدور فى شكل استاتيكى ، بل يتغير فيها الوضع ذاته أو الحالة ، وتتغير الشخصيات . لترهص بحركة جديدة بمقومات أخرى وقوانين مختلفة ٠

ونعمان عاشور مدين بهذه الحرية الصعبة لتشيكوف الذى كتب لشقيقه أو صديقه سوفرين عقب انهاء مسرحية « طائر البحر » يقول انه انتهى من كتابة مسرحية مخالفة تماما لكل قوانين الدراما ، ولم يستطع أن يلخصها فى أكثر من أنها مسرحية تعرض خمس درجات صوتية للحب ٠ أو خمسة أنواع من الحب » ٠٠

ويستأنف أحمد عباس صالح دراسته عن التأثيرات التى سادت المسرح المصرى الحديث عامة ومسرح نعمان عاشور خاصة فيقول :

« والمسرح المصرى الحديث يشكل خليطا من واقعية ميلر ، ومن رمزية المسرح الانجليزى المعاصر ، ومن مسرح البوليفار الفرنسى المعاصر ٠ ومن المزاج العام للمجتمع المصرى وتأثيرات مسرح توفيق الحكيم والريحانى معا ٠٠ *

ولم ينجح نعمان عاشور مع هذا ، ولكنه كان أكثر الكتاب المصريين تأثرا بتشيكوف وأقربهم الى استعماله ٠ ومن هنا جاء مسرحه متميزا الى حد بعيد عن أقرانه ، بأنه لم يقترب من أى محاولة للتجديد ٠ وظل دائما

مسرحا بلا حكاية ، ولكن حين لا يكتمل حسه « بالحالة » التى سيعبر عنها تطبش كل سهامه ، وليس هناك كاتب تتفاوت أعماله بدرجات كبيرة بين الامتياز والأصالة وبين العادية بل والضعف أحيانا مثل نعمان عاشور ، وهذه هى خطورة المدرسة التشيكوفية التى سيطرت على ملكاته منذ وقت مبكر ، وصادفت لديه تجاوبا واستعدادا » ..

ونحن نتفق مع أحمد عباس صالح فى أن هذه « الحالة » التى كانت تسود المزاج الدرامى عند نعمان عاشور أثناء تأليف المسرحيات قد جعلته لا يهتم بالحكاية بما تحويه من تتابع زمنى للأحداث واثارة متعمدة لحب الاستطلاع وصدفة مصطنعة لربط المواقف .. وبالتالى تفادى معظم عيوب مسرحية المشكلة أو المسرحية الواقعية فى أسوأ صورها .. فلا توجد ألوان صارخة أو خطب رنانة أو ارشاد صريح أو وعظ مباشر أو تعليم تربوى أو ضجيج حول الاتجاه الذى يجب ان يسلكه المجتمع .. ولذلك كان الصراع الطبقى يشق طريقه فى هدوء وفعالية لارتباطه بتكوين الشخصيات النفسى والاجتماعى وتأثيره على تسلسل الأحداث الدرامية وتفاعله مع المواقف المتتابعة .. وان كان نعمان عاشور متعاطفا كفنان مع الشخصيات التى تمثل الجديد فانه لم يتعد هذه الحدود الى التحيز الأهوج أو التعصب الأعمى.. فهو غالبا ما يشمل بعطفه وتعاطفه معظم شخصياته وذلك بصفته خالقها .. ونحس بنبرة انسانية شاملة تؤكد أن الصراع الطبقى لا يعنى بالضرورة الأحقاد والضغائن والكراهية التى تحيل الحياة الانسانية الى غابة حافلة بالوحوش .. فيها يأكل الكبير الصغير ويبطش القوى بالضعيف .. وانما الصراع الطبقى فى صميمه هو التجسيد الحى الملموس للحركة الأبدية التى جبلت عليها الطبيعة البشرية والنفس الانسانية .. وفى هذا الفصل سنتتبع الصراع الطبقى فى مسرحيات نعمان عاشور مسلسلة تسلسلا تاريخيا لنرى الى أى مدى أثر الصراع الطبقى على الصراع الدرامى وكيف شكل هذا مسرحياته بحيث برزت لنا بهذا التكوين المميز لها ..

فى مسرحية « الناس اللى تحت » تتعدد أوجه الصراع بين القديم والجديد بحيث تتشابك الخيوط مما يجنب الشخصيات الدخول فى مجال الأنماط المسطحة ذات الوجه الواحد . فأحيانا نجد القديم يتصارع مع الجديد داخل شخصية واحدة وأحيانا أخرى نجد القديم ممثلا فى شخصية يتصارع مع الجديد ممثلا فى أخرى وأحيانا ثالثة يلعب العامل الاقتصادى دورا فى اثارة الصراع الطبقى .. فالصراع

لا يعد نمطيا أو مسطحا أو مباشرا بمعنى أنه يخضع لكل التشكيلات التى يحتمها الصراع الدرامى ٠٠ ونجد أنه غالبا ما تمثل القديم الطبقات الغنية والتى استفادت من النظام الاقطاعى والرأسمالى بينما تمثل الجديد الطبقات الكادحة والفقيرة بصفة عامة ٠٠ ولا نستطيع أن نفصل الشخصية عن طبقتها فى هذه المسرحية لأن الطبقة تعد الاطار الطبيعى الذى نشأت الشخصية داخله والهواء الذى تتنفسه فى كل لحظة تعيشها ٠٠ لأن الطبقة تترك بصماتها على كل تصرفات الشخصية وسلوكها وتفكيرها ٠٠ ولكن نعمان عاشور يتجنب تحويل شخصياته الى مجرد متحدثين رسميين بلسان الطبقات التى تمثلها ٠٠ لأنه لا يكتفى بالخصائص العامة والخطوط العريضة لكل طبقة ٠٠ بحيث لا يقتصر دور الشخصية على ابراز هذه الخصائص وتحديد هذه الخطوط بل تملك من الخطوط الخاصة والخصائص الذاتية ما يجعلها تحيا أمامنا حياتها الخاصة ٠٠ فالأستاذ رجائى مثلا يمثل الطبقة الأرستقراطية المنقرضة وله فى نفس الوقت من الملامح الشخصية ما تمثل نفسه فقط ٠٠ فهو لا يندب حظه دائما كالفكرة السائدة عن أفراد الطبقة الأرستقراطية عندما يشاهدون مجدهم القديم وقد أصبح لقمة سائغة فى فم التطور الذى يجرفه فى طريق الاندثار ٠٠ ولنأخذ النموذج التالى من أسلوب رجائى فى الحوار حيث لا نجد من ملامح طبقته سوى لمحات سريعة تومض وتختفى ٠٠ أما الامتداد الطبيعى فهو الوجود الحى الخاص بكيان رجائى :

رجائى : (من الخارج وهو مقبل نحو البدروم) أنا مش فاهم ٠٠ راح فين المغفل فكرى على الصبح ٠٠ (وحين يراها) الله الآنسة لطفية ٠٠ صباح الورد يا حبوبة ٠٠ (وفى يده صحبة ورد متعدد الألوان يرفعه وهو يتكلم) ٠٠

لطفية : صباح الخير يا أستاذ رجائى ٠٠ (تهم بالخروج وتتحرك الى الباب الذى دخل منه هو توا) ٠٠

رجائى : (يستوقفها) على فين بقى ؟ ٠ خليكى معانا ٠٠ انتى فى اجازة دلوقت خدى وردة علشانك ٠٠

لطفية : انت جايب ورد يا أستاذ رجائى ؟ ٠

رجائى : اشتريته واستخسرت أرميه على قبره ٠٠

لطفية : آه ٠٠ الا على فكرة ٠٠ أنا نسيت ٠٠ البقية فى حياتك ٠

رجائى : بقية ايه ٠٠ دا ما خلاش فيه بقية الا الصالون وأوضتين عجر بعتهم ماكملوش تسعين جنيه ٠٠

لطفية : لكن الصالون فخم قوى ٠٠

رجائى : عاجبك ٠٠ خديه ٠٠ خديه والله اذا كان عاجبك ٠٠

لطفية : هو مش عم حضرتك كان غنى يا أستاذ رجائى ؟ ٠

رجائى : كان غنى وكان غبى ٠٠ (وهو يجلس على أحد مقاعد الصالون)

لطفية : كلهم بيقولوا ان حضرتك من عيلة كبيرة ٠

رجائى : ولا كبيرة ولا حاجة ٠٠ اتنين باشوات وواحد بيه وانتهم فى أوانهم ٠٠ ما فضلش م الشجرة غير الفرع اللى ما علهوش ورق ٠٠ الفرع الناشف اللى قدامك ده ٠٠ (ويشير على نفسه) ٠

وتستمر شخصية الأستاذ رجائى فى التكشف أمامنا كلما تقدم بنا الحوار ولا نحس بالخصائص العامة للطبقة الأرستقراطية وهى تفرض نفسها بعنف والحاح ٠٠ فلا نجد العنجهية المتعجرفة والكبرياء الزائف ، واحتقار الطبقات المكافحة ، والاعتزاز بالأسرة أكثر من الاعتزاز بالنفس والترحم على الأيام الخوالى واللعنة على الأزمان القادمة ٠٠ والتشبث بالقديم لعل الزمن يقف ولو لمدة لحظة اكراما للمجد المندثر ٠٠ كل هذه الخصائص العامة للطبقة الأرستقراطية لا نجدها فى شخصية الأستاذ رجائى سلبيها ٠٠ لأن نعمان عاشور لا يقدمه بصفته متحدثا رسميا بلسانها أو نمطا مسطحا يجمع خصائصها ويعبر عن آلامها وآمالها ويجسد هواجسها وتطلعاتها ومخاوفها ٠٠ بل نحس بشخصية رجائى الانسان الذى يعيش وسط ظروف معينة خلقها
لطفية : وحضرتك ما ورثتش حاجة ؟ ٠

لطفية : وحضرتك ما ورثتش حاجة ؟ ٠

رجائى : أنا ٠٠ ياستى قولى الحمد لله اللى ماطلعتش فى المزاد مع بقية التركة ٠٠ أورث ايه ٠٠ دا المرحوم كان مشطب على كل حاجة قبل ما يودع ٠٠

لطفية : (فى اشفاق وعطف) ما تزعلش يا أستاذ رجائى ٠٠ انت برضك تقدر تعوض كل اللى راح ٠

رجائى : أعوضه لمين ٠٠ أنا بس أضمن اللى ما راحش لسه ٠٠ (يمد

لها يده بوردة من الباقة التى أحضرها معه) خدى وردة خدى ٠٠ انتى كنتى خارجة ؟ ٠

لطفية : والله أصل عندنا يا أستاذ رجائى النهاردة رحلة آخر السنة ٠ عاملينها المدرسات علشان الوداع ٠٠ دايما كده مع بتوع الدبلوم ٠

رجائى : العجيبة انهم يعلموكم التجارة كمان ٠٠ ورايحين فين باذن الله ؟ (ويقوم من مجلسه) ٠

لطفية : رايحين القناطر ٠٠

رجائى : طيب يا ستى ٠٠ عقبالنا ٠٠ (ويتقدم متجها الى غرفته) ٠

لطفية : هيه القناطر بعيدة عليك يا أستاذ رجائى ؟؟

رجائى : (يقف أمام باب غرفته) والله يابنتى ٠٠ حا أقولك ايه ٠٠ مشغول ؟ مانش مشغول فى حاجة ٠٠ لكن الواحد أصله كبر على الرحلات ٠٠

والسبب فى أن شخصية رجائى خالية من النمطية المسطحة ذات الوجه الواحد أننا نحس بوجوده الحى من خلال التناقض بينه وبين لطفية ٠٠ فالكاتب يستغل الموقف لكى يعبر من خلاله دراميا عن اندثار الطبقة الأرستقراطية ٠٠ فنحس بالركود والجمود بل والتحلل يسرى فى حوار رجائى وحركته بينما يعبر وجود لطفية عن النشاط والحيوية والحركة والانطلاق والتطلع الى آفاق جديدة٠٠وليس هذا بسبب الفارق فى السن فقط بل بسبب الفارق الطبقى واختلاف التكوين النفسى والاجتماعى ٠٠ وهذه هى اللغة الدرامية المركبة التى لا تحتمل التعبير المباشر عن خصائص الطبقات الاجتماعية ٠٠ فالكاتب لا يوظف الشخصية فى سبيل هذا الهدف بل يترك للموقف الدرامى المركب حرية التعبير عن الصراع الطبقى الخفى ٠٠ ونقول الخفى لاننا لم نشعر بأن هناك ثمة صراع مباشر بين الطبقة التى يمثلها رجائى وتلك التى تمثلها لطفية ٠٠ ومع ذلك فنحن نحس أن هناك فجوة اجتماعية بين الأستاذ رجائى ولطفية تمنعهما من الالتقاء الوجدانى والفكرى لأن كل منهما يسير فى طريق مناقض للآخر ٠٠ ولا يعنى الصراع الطبقى عند نعمان عاشور ذلك التطاحن والحقد والكراهية العمياء كما سبق أن قلنا ولكنه يعنى حركة الواقع التى تسير كالقدر غير ملتفتة الى المشاحنات الشخصية والصراعات الفردية ٠٠ ولذلك لا يهتم نعمان عاشور كثيرا

بإبرازها بقدر بلورته لحركة المجتمع القائمة على ذلك الصراع القدرى ٠٠ وكأنه يقول ان جوهر الحياة نفسها هو ذلك الصراع ٠٠ ولا يمكن أن ينتهى هذا الصراع لأنه اذا انتهى فان الحياة نفسها سوف تنتهى ٠٠ لأن الصراع هو الدليل المادى على ديناميكية الحياة المضادة لاستاتيكية السكون والموت ٠٠

ونفس المنهج الدرامى الذى اتبعه نعمان عاشور فى خلق شخصية الأستاذ رجائى نجده يطبقه على باقى الشخصيات من أمثال عزت الرسام الذى يشارك رجائى سكنى البدروم ويعتز بفنه ويرفض الحصول على وظيفة تشتت انتباهه ومجهوده وتبعده عن فنه الأثير الى نفسه ٠٠ ورغم أن والد لطفية التى يحبها ويرغب فى الزواج منها يشترط عليه أولا الحصول على وظيفة ثابتة تضمن له دخلا منتظما قبل أن يقبل زواجه من ابنته فان عزت يرفض هذا الشرط المجحف بكيانه كفنان ٠٠ ولا يرى فى عم عبد الرحيم الكمسارى سوى شخص ضيق الأفق بسبب الحرمان الاقتصادى الذى عاشه ولا يريد لابنته أن تتورط فيه ٠٠ والصراع الذى يدور بين عزت وعم عبد الرحيم هو صراع طبقى من نوع آخر ٠٠ يتمثل فى الصراع بين طبقة التقليديين وطبقة الفنانين ٠٠ أى بين المحافظة على المكاسب الموجودة والتطلع الى المزيد منها مع الخوف والترقب وقليل من الاذلال والمسكنة وبين الانطلاق الثورى الى آفاق جديدة من التغيير الذى ينشده كل فنان أصيل ٠٠ ولعل لطفية بحكم تكوينها الطبقى تميل الى آراء أبيها فى أهمية الحصول على وظيفة ثابتة بدلا من الاعتماد على العائد الاقتصادى من الانتاج الفنى الذى لا يمكن قياسه بمعيار محدد :

لطفية : يا عزت انت دلوقت لا بتكسب ولا بترسم ٠٠

عزت : لأنى أنا رسام ٠٠ يصح أقعد شهر واتنين ما أعملش حاجة ٠٠ ويصح فى أسبوع واحد أرسم صورة تترسم فى سنة ٠٠

لطفية : أنا فاهمة يا عزت ٠٠ أنا عارفه انك بتحضر صور علشان تدخل مسابقة الرسم بتاعت اسكندرية ٠٠ لكن دا ما يمنعش ٠

عزت : ما يمنعش انى أدور على وظيفة ثابتة من تانى ٠٠

لطفية : على الأقل ٠٠ ارسم الصور اللى فيها فايده ٠٠

عزت : (مقتربا) قصدك اللى بتجيب فلوس ٠٠ اسمعى يا لطفية ٠٠ حا أقولك على حاجة ٠٠ صعب ان الواحد يعيش أسبوع بحاله من غير ولا مليم ٠٠ لكن كمان اللى أصعب من كده ٠٠ الواحد يبيع

أفكاره وآماله ورأيه فى الحياة علشـــان الجنيـــه اللى حيعيش به أسبوع ٠

لطفية : أنت بتتكلم على أيه يا عزت ؟

عزت : عاوزانى أرســم صــور فارغة من اللى أنا بارسمها وأشترى بتمنها لقمة العيش بتاعت كل يوم ٠٠

لطفية : أمال تعمل ايه ؟؟ أنا مش فهماك يا عزت ٠٠ ما تبص لى زيك كلهم موظفين ، هو الرسم لوحده بيعيش ؟ ٠

عزت : بتقولى كلام أبوكى ؟

لطفية : تنكر انه كلام صحيح ٠٠ وانت اللى بتقول على نفسك واقعى٠٠

واذا كانت أصـداء الصراع خافتة بين لطفيـة ورجائى لأنه صراع بين المـاضى الذى أوشك أن ينتهى من تلقاء نفسه وبين الحاضر الذى أوشك أن يثبت وجـوده بالفعل فان أصـداء الصراع بين لطفية وعزت تتميز بالايقاع الصاخب لأنها تمثل الصراع بين الحاضر والمستقبل ، بين الواقع الفعلى والمثل الأعلى ٠٠ وهكذا تتعدد الأصداء كما هو الحال فى مسرحيات تشيكوف ٠٠ فنعمان عاشور لا يحكى حدوتة أو يقدم لنا حبكة ولكنه يقدم لنا درجات صوتية مختلفة للصراع الطبقى وهو ما برز لنا فى الاختلاف الايقاعى بين مستويات الواقع المختلفة ٠٠ وهذا التعدد فى الدرجات الايقاعية يمنح المسرحية أبعادا مختلفة وأعماقا متنـوعة يجنبها التصوير الساذج الذى يعتقد أن الصراع الطبقى ليس سـوى تكالبا على الحصول على المكاسب المادية ٠٠ وهو الذى يحصره فى منطقة الاحتكاك المباشر بين الأغنياء والفقراء ٠٠ ونحن لا ننكر أن الصراع بين الطبقة الغنية والفقيرة يعد من أساسيات الصراع الطبقى ولكنه ليس كل شىء ٠٠ لأن المكاسب المادية ليست هدفا فى حد ذاتها بل مجرد وسيلة الى تحقيق الكيان الاجتماعى واثبات الوجود الانسانى ٠ ولطفية تجد أن تحقيق كيانها يعتمد على الزواج التقليدى الذى ينهض فيه الزوج بأعبائه المالية على خير وجه اعتمادا على وظيفته الثابتة ومرتبه المنتظم ٠٠ أما عزت فيجد أن تحقيق وجوده كفنان يرتكز على اخلاصه لفنه وعطـائه للميـدان الذى لا يستطيع العيش خارجه ٠٠ وينشـأ الصراع بينهما لاختلاف مفهوم اثبات الكيان ٠٠ ولا شك أن العامل الاقتصادى يلعب دوره الأساسى فى الخلفية الدرامية لأن لطفية تعتمد عليه فى الانضمام الى الطبقات ذات الاستقرار الاقتصـادى والدخل الثابت بعد أن رأت أباها يعانى الأمرين من اهتزاز حياته اقتصاديا ٠٠ أما عزت فلا يرى

فى العامل الاقتصادى أى مغنم بل يسعى الى تكريس كل جهوده لفنه حتى يخلق المجتمع الذى يحلم به :

عزت : بقى أنا بعد التجارب اللى مريت بيها ٠٠ أرجع أشتغل مدرس تانى ٠٠ وأطيق الوظيفة ٠٠ وأضحى بأحلامى وأهدافى علشـان ماهية ثابتة كل شهر ٠٠

لطفية : ما هو كمان مش ممكن حتقدر تعيش من الرسم لوحده ٠٠ حتى لو كسبت المسابقة ٠٠

عزت : أنا مش داخل المسابقة علشان أكسب فلوس ٠٠ أنا عاوز اتجاهى يكسب وينتصر ٠٠ دا عندى الأهم ٠٠

لطفية : طب وبعد ما اتجاهك يكسب ؟ ٠

عزت : أبقى حققت هدف كبير٠٠أبقى كسبت السنين اللى قضيتها بعيد عن أهلى وكسبت الشهور اللى حاربت فيها مع الفدائيين بريشتى ٠٠ وما خسرتش حاجة من حياتى ٠٠

لطفية : ووظيفتك ؟؟

عزت : أنا وظيفتى الرسـم ٠٠ التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللى احنا عشناها فى مصر ٠٠ والحياة الصحيحة النضيفة اللى يجب كلنا نعيشها النهاردة وبعـد النهاردة ٠٠ فى مصر ٠٠ لما تبقى جديدة ٠٠

ونظرا لعدم التقاء النقيضين فان الصراع يدور فى حلقة مفرغه توحى بانفصام عرى العلاقة بين الطرفين ٠٠ لأن اختلاف المفهوم يلعب دورا أهم من الدور الذى يلعبه الصراع الطبقى ٠٠ لأن مجرد الانتماء الى طبقة معينة لا يعنى بالضرورة صراعا مع طبقـة أخرى ٠٠ أى أنه من الممكن أن يشارك فرد نفس المفاهيم التى يعتنقها آخر من طبقة مختلفة ٠٠ أما اذا اختلفت المفـاهيم فلابد من حـدوث الصراع حتى فى حالة انتماء طرفى الصراع الى طبقة واحـدة ٠٠ فلا شك أن لطفيـة وعزت ينتميان الى نفس الطبقة ٠٠ ولكن الصراع بينهما هو ذلك الذى يقع دائما بين التقليديين والفنانين ٠٠ ومن هذا يتضح لنا أن الصراع يتسلل الى كل مناحى الحياة ولا يقتصر على الصراع الظاهرى بين طبقات المجتمع التى حددتها المكاسب المادية وقسمتها الامتيازات الاقتصادية :

عزت : الوظيفة صورة ميتة ما أقدرش أعيش فيها ٠٠

لطفية : لكن دلوقت يا عزت ٠٠ دلوقت انت كافحت بكفاية ٠٠ لازم تضمن على الأقل ٠٠ أضمن انك تكون مستقر ٠٠

عزت : قطعا دى أفكار أبوكى الى قالها لك بالليل ٠٠ يا خسارة ٠٠ مع ان الى أعرفه ان أبوكى كان راجل نقابى ومكافح وله ماضى كويس وكان له رأى فى الحياة ٠٠

لطفية : أبويا عاوز يشوفك منتظم فى عيشتك ٠٠

عزت : بقى هو فاكرنى متأثر بالأستاذ رجائى ٠٠ فى ايه أنا متأثر برجائى ؟؟ حياتى مهرجلة ٠٠

لطفية : يا عزت الشغل مش عيب ٠

عزت : وأنا بالعب يا لطفية ؟ ٠

لطفية : تقدر تبقى أحسن من كده ٠٠ أنا عارفه انك تقدر ٠٠

عزت : مش لوحدى يا لطفية ٠٠ ما أقدرش أبقى لوحدى أحسن من كده لازم كلنا مع بعض نبقى أحسن من كده ٠

لطفية : انت ما تعرفش تفكر فى نفسك أبدا ؟

عزت : عمرى ما فكرت فى نفسى ٠٠ ولا فكرت فى أهلى ، قبل ما أفكر فى الناس الى أنا عايش معاهم ٠٠ أنا ايه ٠٠ وانتى ايه ٠٠ وأبوكى ايه ٠٠ واحد ٠٠ اتنين ٠٠ تلاته ٠٠ من مليون ٠٠ من عشرين مليون ٠٠ من عالم بحاله ٠٠

ثم يخرج صدى جديد للصراع بين النظرة الضيقة المحدودة التى تقترب من الأنانية وبين الأفق الواسع الرحب الذى يشمل الانسانيه كلها ويستوعب حركة التاريخ وتيار المجتمع ويرتفع فوق كل نظـرة طبقية محدودة متزمتة لا تخرج عن حدود المصالح الذاتية ٠٠ وقد دفع هذا الأفق الواسع الرحب عزت الى التكلم بلسان جيله كله ٠٠ وقد يقول البعض فى هذا الصدد ان نعمان عاشور اضطر مكرها الى الالتجاء الى خلق شخصية المتحدث الرسمى بلسانه أو بلسان الجيل الذى تمثله الشخصية ٠٠ وهذا يؤدى الى التدخل الشخصى من الكاتب أو الى جعل الشخصية نمطا مسطحا لا يملك مقومات الحياة الذاتية ٠٠ ولكن هذا الاعتراض لا ينطبق على حالة عزت لأنه كفنان ومفكر يملك من النظرة الشاملة والأفق الواسع والاستيعاب الكامل ما يؤهله للتحدث عن جيله

كله وعدم الالتزام بالنظرة الضيقة داخل نفسه ومصالحها الشخصية ٠٠ وهو لا يلعب دور المتحدث الرسمى بلسان نعمان عاشور لأنه يعبر عن شخصيته كفنان قبل أى شىء آخر :

لطفية : أبويا مش مرتاح لحالتك خالص ٠٠

عزت : عاوزنى لازم أتوظف ٠٠ حاولى انك تفهميه ٠٠ فهميه ٠٠

لطفية : أفهمه ايه بس يا عزت ؟ ٠

عزت : فهميه اننا جيل شـال على أكتافه حمـل كبير ٠٠ حضرنا حـرب ست سنين واحنا فى عز شبابنا ٠٠ ونتيجتها ايه ٠٠ عشنا ولسه عايشين فى غلا ٠٠ وفى ضنك ٠٠ وفى بدروم ٠٠

لطفية : الغرابة يا عزت لك أفكار ٠٠

عزت : مش حقيقية ؟ ٠

لطفية : حقيقية ٠٠ بس بعيدة عن أفكار الناس ٠٠

ولا تعلم لطفية أن أفكار عزت بعيـدة عنها هى بالذات لاختلاف المفـاهيم بينها وبينه ٠ فلقد حرمت طيلة حيـاتها من تحقيق آمالها المتواضعة وأحلامها البسيطة التى تدور حول حياة زوجية هادئة ولذلك فهى تشترط فى فتى أحلامها أن يقوم بتحقيق ذلك أولا وقبل أى شىء آخر ٠٠ أما الأحلام البعيدة التى تراود خيال عزت فلا شأن لها بها لأنها تعتقد أن مثل هذه الأحلام التى تحاول تغيير المجتمع ليست من مهـام وجودها فى الحياة ٠٠ فهى تؤمن بالواقع الراهن وتحاول التصرف داخل حـدوده وبالامكانيات التى يتيحها لها ولا تطلب المزيد طبقـا للقناعه التقليدية التى تضيق نظرة الناس العاديين الى الحياة ٠٠ أما عزت الفنان المتطلع الى المجتمع الجديد فلا يستطيع أن يقتنع بالواقع الراهن ويحاول توسيع رقعته بل وتغييره حتى يحيل مثله العليا الى واقع جديد ملموس ٠٠ ومن هذا يبرز لنا التأثير النفسى والوجدانى التى تمارسه الطبقة الاجتماعية والتكوين الثقافى للفرد ٠٠ فلا شـك أن الشخص الذى لا يحاول التطلع الى ثقافة أخرى غير ثقافة طبقته ، يظل رهين تقاليدها بحيث يدور فى فلكها دون ارادة أو كيان حتى تنتهى حياته على هـذا الوضع ٠ وهذا هو النمط الذى اصطلحنا على لصق لقب تقليدى به ٠٠ لأنه يترك طبقته تفكر له بدلا من أن يفكر لنفسه ٠٠ وعندما نتعرض للصراع الطبقى فنحن لا نقصد جانبه الاجتماعى فقط ٠٠ لأن الصراعات

الطبقية تتعدد بحيث نجد منها الفكرية والثقافية والنفسية والروحية والاقتصادية ٠٠٠٠ الخ ٠٠ ولهذا فنحن نعتبر ما يدور بين لطفية وعزت صراعا طبقيا فكريا رغم انتمائهما الى نفس الطبقة الاجتماعية ٠٠ لأن صراعهما الفكرى أدى بالتالى الى اختلاف أفكارهما وأحلامهما ومفاهيمهما حول الكيان الاجتماعى للفرد ٠٠ ومن ثم تحول الصراع الطبقى الفكرى الى صراع طبقى اجتماعى :

عزت : والحلم اللى أنا باحلمه صحيح يا لطفية ٠٠ احنا داخلين على حياة جديدة ولازم نعيش فى مصر تانية ٠٠ مصر جديدة ٠٠

لطفية : ما هو علشان كده يا عزت ٠٠

عزت : لازم أتوظف ٠٠٠ وأستقر ٠٠٠ ها ٠٠٠ ها ٠٠ (ويلف حول الصالون) ٠٠

لطفية : بتضحك ليه ؟ ٠ بتضحك عليه ٠٠

عزت : ها ٠٠ ها ٠٠ ها ٠٠

لطفية : وطى حسك يا عزت ٠٠ الأستاذ رجائى ٠٠ الأستاذ رجائى رجع أهه ٠٠

واذا كانت مسرحية « الناس اللى تحت » تدور أساسا حول تنويعات متعددة من الصراعات الطبقية فلا يعقل أن كاتبا فى موقف نعمان عاشور لا يستطيع تجنب تقديم أنماط اجتماعية لا تمثل نفسها بقدر ما تمثل الطبقة التى تنتمى اليها ٠٠ وفى الواقع فان النقاد قد اصطلحوا على أن النمطية تعيب عملية خلق الشخصية لأنها تحيلها اما الى متحدث رسمى بلسان المؤلف أو بلسان الطبقة التى تنتمى اليها ٠٠ أى أنها لا تمثل نفسها مما يدفعها الى ترديد بعض الأقوال والأمثال والآراء والحكم ووجهات النظر مثل الببغاء ٠٠ ومن ثم فان الكلام الذى تقوله لا ينبع من داخلها ولا يبلور كيانها ٠٠ ولذلك فان الأنماط الاجتماعية غير قابلة للتطور الدرامى الا اذا أراد لها الكاتب هذا ٠٠ وعندئذ تنتفى عن تطورها صفة الدرامية لأنه تطور فرضه الكاتب ليعبر عن تطور وجهة النظر التى تمثلها الشخصية ٠٠

وقد يتساءل البعض : وهل يعقل وجود شخصية درامية دون أن تكون هناك وجهة نظر كامنة خلفها ؟ والرد على هذا أن وجهة النظر ضرورية لبلورة الشخصية ولكن بشرط أن تكون صادرة عنها وبوحى

من واقعها داخل التشكيل الدرامى للنص ٠٠ أما اذا أحسسنا بوجود وجهة النظر الذاتية للكاتب فاننا فى هذه اللحظة نحس بدخول جسم غريب مفروض على النص ٠٠ ولو كان النص يملك من الحيوية القدر الكافى لاستطاع لفظ هذا الجسم الغريب ٠٠ وليس من العيب الفنى أن يقدم الكاتب شخصيات نمطية فى مسرحيته طالما أن المساحات الدرامية المخصصة لها داخل النص لا تسمح بأكثر من أن نراها من جانب واحد ٠٠ ولكن العيب يتضح اذا تحولت شخصيات المسرحية الى مجرد أنماط وبالتالى يتحول النص الدرامى العميق الى عرض سطحى ساذج لنماذج فقدت الحياة ٠٠ ونقول عرضا سطحيا لأن الأنماط لا تقدر على تطوير النص الدرامى بدليل أنها غير قادرة على تطوير نفسها أولا ٠٠ ولذلك نجدها تقوم دائما بالأدوار الثانوية بحيث تساعد الأبطال أو الشخصيات الرئيسية على بلورة بعض جوانب الصراع ٠٠

ولكننا فى مسرحيات نعمان عاشور لا نجد فى معظم الأحيان شخصيات رئيسية بالمفهوم التقليدى لأن المجتمع كجسم حى يقوم دائما بدور البطل ٠٠ ولذلك فان دور الشخصيات النمطية يقتصر على تأكيد لمحة من لمحات المجتمع وعلى ابراز محاور الصراع الطبقى التى تدور رحاها داخل النسيج الدرامى للمسرحية ٠٠ ولنأخذ شخصية عبد الرحيم الكمسارى دليلا على هذا المنهج النمطى الذى يتبعه نعمان عاشور ٠ فعبد الرحيم يمثل طبقة العمال المكافحين وهو يؤكد هذه الحقيقة فى كل كلمة ينطق بها كما لو كان مندوبا رسميا عن العمال٠٠ ولذلك نجد الاحتكاك بينه وبين رجائى قائما على قدم وساق ، لأن رجائى يمثل الجانب المضاد بسبب انتمائه الى طبقة العاطلين بالوراثة :

عبد الرحيم : عن اذنك ٠٠ أنا راجع أنام لحسن عندى وردية بالليل تانى ٠٠

رجائى : (يلحق به قبل أن يدرك حجرته) تعالى هنا ٠٠ هو أنا يا أخى ما أشوفكش الا نايم ٠٠ أنا عمرى ما شفتك ما بتنامش ايه الحكاية ؟ ٠ أمال بتعمل ايه مع الركاب ؟ ٠ بتسيبهم فى العربيات وتنام ٠٠

عبد الرحيم : (ينتهزها فرصة ويروح يكيل له) يا أستاذ رجائى أنا راجل عامل ، باعيش من شغلى ومن عرق جبينى ، وبانام علشان أقدر أشتغل وآكل لقمتى بايدى ٠٠

رجائى : طيب ما هو لازم تاكلها بايدك ·· أمام عاوز تنـام وتاكلها برجلك ·

عبد الرحيم : الدكاترة والمهندسين والمحامين ، وكل المتعلمين بياكلوها بدماغهم ·· انما احنا يا عمال ·· لازم الواحد منا يعرق علشان ياكل لقمته بايده ··

رجائى : (مقتربا منه شيئا فشيئا) واذا الواحد ماعرقش ·· مايعرفش ياكل ··

عبد الرحيم : يا أستاذ رجائى انت فيه حد زيك ·

رجائى : ازاى بقى يا سى عبد الرحيم ؟ ·

عبد الرحيم : (وقد خال أنه انتهى حتى يدخل حجرته) انت يا عم بتاكلها وهى طايره ··

رجائى : ايه هى دى ·· عصفورة ولا حمامة (يمسك به قبل أن يفلت) تعالى هنا ··

ولعله من الطبيعى بالنسبة لعبد الرحيم أن لا يتكلم الا عن شئون طبقته العمالية لأن عالمه قد تحدد بحدودها ولم يحاول فى يوم من الأيام أن يلقى نظرة خارجها لأنه لم يكن يملك الوقت أو الفرصة التى تتيح له ذلك ·· ولذلك فالنمطيـة هنـا لا يفرضها الكاتب على شخصـية عبد الرحيم بل تنبع من ظروفها المعيشية فى الحياة ومواقفها الدرامية فى النص :

عبد الرحيم : سيبنى وحياتك ·· سيبنى أنام ··

رجائى : لازم فطرت فول بزيت حار زى العادة ·· هو اللى بينوم ·

عبد الرحيم : على ما قسم يا أستاذ رجـائى ·· وأنا عمرى ما باكل بقلاوة ·· أنام بس ·· وحياتك أنام ·

رجائى : (لا زال ممسكا به) عيشتك أكل ونوم ··

عبد الرحيم : سيبنى وحياة أبوك ··

رجائى : وأنا ماسك عينيك يا أبو النوم ·· الله يكون فى عونك ··

عبد الرحيم : (يظن أن رجائى يعطف عليه ويواسيه فينفجر ساخطا) عشرين سنة ورديات تص ورا بعضيها يا أستاذ رجائى ·· دا أنا

أوعى على نفسى متشعلق فى الترميات .. ولو بطلت يوم ..
ما تخدش أجره تجوع .. لازم تفضل تلف ليل ورا نهار زى
الجاموسة اللى بيغمولها عينها ويربطوها فى الساقية ..

رجائى : (هازئا ساخرا) وما توقفش تشم هوا وتأكل برسيم ..

عبد الرحيم : (يتثاءب فى خمول واضح) ما هو النوم عندى هو أكل البرسيم .

رجائى : طب خش (يدفعه الى الداخل فى برم واحتقار) خش مدد على درعاتك .. يا بقر ..

عبد الرحيم : غصب عنى .. لازم آكل لقمتى بايدى .. أمال أعمل زى غيرى .

وكان للتحديد الطبقى الذى يعيش داخله عبد الرحيم أثره على سلوكه تجاه الآخرين ، فهو لا يرى فيهم سوى الأنماط الأخرى المضادة لطبقته .. ولذلك لا ينظر الى رجائى على أنه أرستقراطى انتهى عهده بدليل أنه يشاركهم سكنى ذلك البدروم الحقير ولكنه يعتبره ممثلا لتلك الطبقة التى امتصت دماء طبقته الكادحة..ولذلك فان معظم الشخصيات التى يستقدمها كتاب المسرحية الاجتماعية من الطبقات الكادحة التقليدية تتميز بهذا التحديد لأن ظروف طبقتها لم تتح لها فرصة النظرة الشاملة .. وهذا يفسر لنا سلوك عبد الرحيم فى مواجهة رجائى الذى ينحدر من سلالة أرستقراطية ولكنه لا يفتخر بها لأن عصرها - باعترافه - قد انتهى .. بدليل أنها لم تترك له شيئا يستحق الذكر وهو فى هذا يكاد يقترب من المستوى الاقتصادى لعبد الرحيم والا لما كان اضطر الى السكنى فى هذا البدروم . مما يؤكد لنا مرة أخرى أن الصراع الطبقى ليس بالضرورة اقتصاديا .. لأنه حتى لو تقاربت المستويات الاقتصادية فربما نشأ الصراع بسبب الرواسب النفسية أو التطلعات المستقبلية وطبقا لهذا تولد الصراع بين عبد الرحيم ورجائى بسبب الرواسب النفسية القديمة بين الطبقة الكادحة والطبقة البورجوازية أو الأرستقراطية لأن رجائى لم يعد ممثلا لها فى عنفوانها بل قدمه نعمان عاشور على أساس أنه التجسيد الحى لانهيارها واندثارها .

ومع هذا .. فان وجود رجائى فى البدروم الذى يسكنه هؤلاء المكافحون يعد بمثابة نشاز .. وهو يشعر بذلك جيدا .. نجده يشكو همومه الى عزت الرسام :

رجائي : ياسيدى الكمسارى بتاعك ، بيرمى على حكمه · قال لازم الواحد ياكل لقمته بايده · يعنى قصده ايه ·· انى عايش أونطه ؟ ·

عزت : هو قال لك بصراحة الكلام ده ؟

رجائي : (يجلس على كنبة الصالون المواجهـــة للنظارة) الراجل ده مابيحبنيش مابيحترمنيش يا عزت ·· ما بيقدرش وجودى معاه فى بدرون واحـد ·· قصده ايه يعنى ·· أنا مش فاهم ·· أنا عايش عالة عليه ··

عزت : (وهو ينهى بقية السندوتش) هو أصل مبـــدأه كده · عنده الواحد علشان يعيش لازم يشتغل ويتعب زى ما هو بيشتغل ويتعب

رجائي : يعنى لازم الناس كلها تبقى حمير ·· وافرض ان الواحد قادر يعيش من غير ما يشتغل ومن غير ما يتعب ··

ولعل وجود عاطل بالوراثة مثل رجائى بجوار عامل مكافح مثل عبد الرحيم يشعره دائما بعقدة ذنب قد لا يكون هو السبب فيها ولكن طبقته هى التى أجبرته على هذا الوضع ·· وهذا يبرز لنا أن الصراع الطبقى يلعب دور القـــدر فى المسرحية الاجتمـــاعية لأنه مفروض على الشـــخصيات التى لا تستطيع أن تهـــرب منه أو أن تتجنبه ·· ومن ثم فانها لا تدخل فى دوامتـــه بمحض ارادتهـــا ولكن دفاعا عن كيانها ووجودها ··

وطبقا للتحصيل السابق نجد أن معظم شخصيات نعمان عاشور ذات وجهين : وجه اجتماعى طبقى وآخر شـــخصى ذاتى ·· وقد حاول نعمان عاشور قدر استطاعته أن يدمج الوجهين فى توليفة درامية حتى لا يحدث انفصام بين الوجهين ينتج عنه اهتزاز فى رسم الشخصية ·· ونحن كجمهور نستطيع أن نستمتع بالشخصية على المستوى الذى يناسبنا ولكن مدى استمتاعنا يتسع اذا تتبعنا التفاعل الذى يحدث بين الجانبين·· لأن هذا التفاعل هو الذى يمنح الشخصية كيانها الاجتماعى والذاتى فى آن واحد ·· مما يمكن الكاتب من اخضاع مضمونه لشكله الفنى ولا يجعل من مسرحيته مجرد عرض ساذج لقطاع معين من المجتمع ·· فالمجتمع هو وسيلة الكاتب الى الخلق الفنى وليس العكس كما يظن الكثير من كتاب المسرحية الواقعية ·· ونحن لا نستطيع أن نفكر فى أى عمل فنى على أساس أنه مجرد عرض لقطاع معين من المجتمع لأن الدراسات

والاحصائيات والبحوث الاجتماعية تقوم بمهمة العرض على خير وجه ولا يمكن للكاتب المسرحى أن يتبارى مع الباحث الاجتماعى فى هذا الميدان ٠٠ لأن الكاتب المسرحى فى هذه الحالة يصبح عاملا فى ميدان غير تخصصه وتتحول أدواته الدرامية من شخصيات ومواقف وحوار الى مجرد أدوات يعلوها الصدأ لأنها لا تستعمل فى مجالها ولأن العرض الاجتماعى هو الهدف الأساسى الذى يكمن وراءها وليس الخلق الفنى ٠٠

ولنأخذ الفرد كنموذج يختلف علاجه الفنى عند الكاتب المسرحى عن دراسته الاجتماعية عند الباحث الاجتماعى ، فالكاتب المسرحى لا يستطيع أن يعالج الفرد كوحدة مستقلة بذاتها ولكن من خلال العلاقات القائمة بينه وبين الشخصيات الأخرى ٠٠ وهو يخلق المواقف والاحداث خصيصا لابراز هذه الديناميكية التى تميز تلك العلاقات ٠٠ فالفرد وان كان وحدة فى العمل الفنى فان له علاقات بوحدات أخرى تنضوى تحت لواء وحدة أساسية تعرف بالعمل الفنى ٠٠ وكل ما يقدمه الكاتب من عناصر لابد وأن يخضع للتفاعل العضوى داخل الوحدة الأساسية ٠٠ وطبقا لهذا فالكاتب المسرحى لا يقدم الفرد لذاته أو ما نطلق عليه لفظ الشخصية لأنه حتى فى حالة المسرحيات التى تدور حول بطل واحد نجد هذا البطل يخضع للتفاعل العضوى للمواقف والشخصيات والأحداث مع تطور الحوار ٠٠ واذا لم يخضع فانه ينفصل عن المسرحية ويصبح صفات مجردة لا تملك الجسد الحى الذى يبلورها ٠٠ وطبقا لهذا المنهج فنحن ننظر الى شخصيات نعمان عاشور على أساس أنها مجرد عناصر درامية فى يد الفنان وهو يقوم بتشكيل عمله وليست مجرد ظواهر اجتماعية كما نجدها عند الباحث الاجتماعى ٠٠ ومن ثم فالفنان يهتم بالصراع الطبقى كاحدى العلامات المميزة للعلاقات التى تربط بين وحدات عمله الفنى ، بعد أن انفصلت عن واقعها التقليدى ٠

أما الفرد عند الباحث الاجتماعى فهو عبارة عن مجرد ظاهرة اجتماعية يدرسها من خلال المواقف الحياتية التى توجد فيها ٠٠ وهو لا يخلق هذه المواقف لبلورة جوانب الفرد ولكنه يترك المواقف تلقى بأضوائها عليه من تلقاء نفسها ٠٠ ولتكن أية مواقف يمر بها الفرد فى حياته اليومية ٠٠ ولذلك فليس هناك هدف محدد للباحث الاجتماعى سوى رصد الظاهرة وتحليلها ٠٠ والنتيجة التى يصل اليها تختلف باختلاف المواقف التى يمر بها الفرد ٠٠ ونظرا لأنه لا يملك أية سيطرة على هذه المواقف فهو بالتالى لا يتحكم فى النتيجة التى يصل اليها والتى تتحكم فى نوعيتها الظروف والملابسات والأحوال ٠٠ فالباحث الاجتماعى

تابع للفرد ودارس لكل تصرفاته وسلوكه أما الفنان فيجبر الفرد على أن يصبح تابعا لعمله الفنى وبذلك يحيله الى شخصية أى الى عنصر درامى متفاعل مع باقى العناصر ٠

فان كانت شخصيات نعمان عاشور تمثل طبقات اجتماعية معينه فلا يعنى أنها مجرد ظاهرات اجتماعية ولكنها عناصر درامية متفاعلة من خلال الصراع الطبقى الذى يستغله فى مسرحياته كأداة للصراع الدرامى ٠٠ ولذلك تعددت محاور الصراع الطبقى ٠٠ فلم يعد مجرد الصراع التقليدى بين أغنياء وفقراء ولكنه صراع الحياة نفسها بين البورجوازيين والكادحين ٠٠ بين المثقفين وأنصاف المتعلمين ، بين الفنانين والتقليديين ، بين الملاك والمعدمين ، بين القديم والجديد ، بين التطور والتجمد ، بين الماضى والحاضر ، بين الحاضر والمستقبل ، بين الجانب الذاتى والاجتماعى للشخصية الواحدة ، بين الواقع والمثال ، بين الحقيقة والخيال٠٠٠الخ٠٠ تلك هى الجوانب المتعددة للصراع الطبقى عند نعمان عاشور وهى التى منحته خصوبة درامية وثراء فنيا أبعده عن ميدان الظواهر الاجتماعية المؤقتة ٠٠ وان كانت شخصياته ستحدث كثيراعن قيمة المال وأثره فى حياتها الا أنه مجرد وسيلة لاثبات الكيان وتأكيد الذات وافساح مكان للشخصية فى مجال الأحداث والمواقف ٠٠ ولا يعنى هذا أنه مجرد صراع اقتصادى للحصول على مغانم مادية :

فكرى : (يأخذه الى الموضوع الذى يشغله فى دهاء وخفة) أسكت ٠٠ بقى يا أستاذ رجائى الوليه طول ما احنا فى السوق وهى بتكلم روحها ٠٠ دى كانت حتتهبل ٠٠ أنا لسه مطلعها على السلالم دلوقت ٠٠ فرفرت فى ايدى أنا وفاطمة البلانة ٠٠ ربنا ستر ٠٠ حقا لولا جوزها لحقنا ٠٠

رجائى : جوزها ٠٠ هو جوزها رجع ؟ ٠

فكرى : وانت كنت فاكر انه مش حيرجع ؟ ٠

رجائى : (وقد وقع فى حيلة فكرى وانجرف معه) وعمل ايه بقى حضرته ؟

فكرى : حلف لها انه حيطلعكم ٠٠ مش حيخليكوا تقعدوا فى البدروم ٠

رجائى : (يعود الى الجلوس وفكرى أمامه يحكى له) وهو يقدر يطلعنا ؟

فكرى : ما هو لازم يثبت انه حمش وقلبه عليها ٠٠ علشان تدفع القرشين وهى مرتاحة ٠

رجائى : حياخد منها فلوس علينا ٠٠

فكرى : لا يا أستاذ رجائى ٠٠ ما هم خلاص اتفقم على مشروع السيما ٠٠ انت مش عارف المشروع ؟؟

رجائى : سينما ٠٠

فكرى : أيوه سيما ٠٠ حيشاركها فى حتـة الأرض اللى عندها هنا فى المنيرة ٠٠ الخرابة اللى جنبنا دى ٠٠ وحيبنوا عليها سيما صيفى ٠ شركة ٠٠

رجائى : صحيح يا فكرى ؟

فكرى : عملوا العقد يا أستاذ ٠٠ باعت له نصف الأرض ٠٠ بيع صورى من غير ما تاخد ولا مليم ٠٠ واتسجل امبارح ٠٠ لسـه جايبين الصورة من المحامى ٠٠

ويستمر الحوار دائرا حول الاهتمامات الاقتصادية للشخصيات مبرزا الصراع الدائر بين الست بهيجـة هانم صاحبة العمارة التى بهـا البدروم وزوجها الثانى مرزوق بك الصعيدى الجشع النهم المخادع من جهة ثم بينها وبين سكان البدروم من جهة أخرى :

رجائى : (يقف ويمـد يده فى جيبـه) على رأيك ٠٠ واللى زى دى ما بتخلصش ٠٠ دى تشتغل عليهـا نقابة محامين ٠٠ اسمع يا فكرى ٠٠ خد ٠٠ هى لها عندى شهرين متأخر ١٦٠ قرش وعزت عليه شهرين ٠٠

فكرى : تلات أشهر يا أستاذ رجائى ٠

رجائى : ٢٤٠ قرش ، والكمسـارى بيدفع م الورديات ٠٠ مالناش دعوه بيه خد آدى عندك ١٦٠ ، ٢٤٠ ٠٠ يبقوا ٠٠ يبقوا كام يا وله ؟ ٠

فكرى : أربعة جنيه ٠٠ ودى عايزه حساب ؟ ٠

رجائى : خد آدى عشرة جنيه (ويفرد الورقة أمام عينيه ثم يعطيها له) ورقة بعشرة اتفرج عليها ٠٠

فكرى : (يتكلم وهو يتطلع الى الورقة فى ذهول) حتدفع للأستاذ عزت ٠

رجائى : انت شريكى ٠٠ مش فلوسى يا أخى ٠٠ أنا حر فى فلوسى ٠٠ اطلع اعرضهم على جوزها ٠٠ وشوف ميته ٠٠ بس من وراها ٠٠ أنا عارف انه حيقبل ٠٠ اديله العشرة كلهم ٠

فكرى : واذا ما قبلش ٠٠

رجائى : عنه ما قبل ٠٠ أدفعهم لها فى خزينة المحكمة يوم الجلسة ٠٠ هو احنا متأخرين عجز ٠٠ حنقـــول للمحكمة انها مش راضية تقبل الفلوس وعاوزه زيادة علشان مستقليه الايجاره ٠٠

وبهـذا المنهج الدرامى يقف نعمان عاشور على طرف نقيض من المسرحية الرومانسية التى يصارع فيها البطل الأقدار حتى يحصل على معبودة عمره دون أى اعتبار للالتزامات المادية والضرورات الاقتصادية ٠٠ فأبطال المسرحيـات الرومانسـية لا يأكلون ولا يشربون ولا يبيعون أو يشترون وليس لديهم أية اعتبارات اجتماعية أو حواجز طبقية ٠٠ فالأمير الغنى يعشـق ابنة الصياد الفقير الذى يقطن فى كوخ حقير على شـاطىء البحيرة التى يقع قصر الأمير على الشاطىء المقابل للكوخ ٠٠ وهو يحبها لأنه يحبها ٠٠٠ هكذا ٠٠ واذا كانت هناك أية اعتبارات واقعية فهى فى جمال وجهها الذى يشبه الملائكة ، وعينيها اللتين تشعان بالنور والخلود ، وشعرها الذى يفوق الشمس اشتعالا واشعاعا ٠٠٠٠٠٠ الخ ٠ ولهذا قرر الأمير أن يحبها ويتزوجها ٠٠ وليس هناك اهتمام بالفروق الطبقية التى تترتب عليها اختلافات البيئة والعادات والتقاليد والتفكير والسلوك والاحساسات ٠٠ لأنه لم يخلق الشىء الذى يقف فى طريق الحب ٠٠ ولذلك فشخصيات المسرحيات الرومانسية لا تفعل شيئا سوى الحب وما يتبعه من وله وهيام وغرام وبكاء وسهر فى الليل ومناجاة القمر وعتاب النجوم ومغازلة السحب واجترار طيف الحصان الأشهب الذى سيحمل الحبيبين الى وادى الأحلام حيث الأحضان من حنان والقبلات من نار والنظرات من فضة ٠٠ أما شخصيات نعمان عاشور فتهبط بنا الى الأرض حيث الصراع اليومى حول ضرورات العيش وحيث يضطر الانسان الى امتهان كرامته من أجل الحصول على لقمة العيش ٠٠ وحيث الصراع الطبقى طاحونة رهيبة تدور رحاها وتسحق فى طريقها هؤلاء الذين لا يستطيعون الصمود أمامها ٠٠ ومن هنا كانت الخلفية الاقتصادية دائما وراء كل تصرفات الشخصية والتفسير الوحيد لمعنى سلوكها ودلالته تجاه الآخرين :

فكرى : (يتراجع الى الخلف كمن ينتظر شيئا) يا أستاذ رجائى انت بتحرجنى والله ٠٠ بتحرجنى قوى ٠

رجائى : (يخرج من جيبـه فكه وينتقى منهـا ورقتين بعشرة قروش الورقة) ينفع ريال ٠٠ من غير احراج ٠٠ خـــد ريال عشـان ما تتحرجش ٠٠

فكرى : (بعد أن أخذ الريال واطمأن ‥ وكأنه يحادث نفسه) ما هو بس لو ما كنتش راجل طيب وابن ناس طيبين ٠

رجائى : وفنجرى ‥ وايدى سايبه ‥ وما باعرفش قيمـــة الفلوس ومغفل بعيد عنك ‥ ما تقولها بصراحة ؟ ٠

فكرى : ربنا يحكمك فى مال قارون يا أستاذ رجائى ٠

رجائى : (وهو يشير الى الناحية الأخرى من المسرح) دعوة وحشـــة يا مغفل ‥ لو حصلت مش حتشوف منى ولا مليم ‥

فكرى : ليه بقى يا أستاذ رجائى ؟ ٠

رجائى : (يستدير اليه) ساعتها حا أبقى بخيل وما يهونش عليه ‥ الفلوس كده يا سى فكرى ‥ ما تقعدش فى الكف المخرومة ‥ القصد مش خسارة فيك ريال ‥

ويستطرد الحوار مبرزا لنا التكوين النفسى والكيان الاجتمــاعى للشخصيات سواء بالنسبة للشخصيات القائمة بالحوار فعلا أو تلك التى يدور حولها الحوار ‥ ولا شــك أن المال يعد خير محك لاختبـــار النفسيات المختلفة ‥ فأمامه تتعرى النفوس ويبطل البهتان وينكشف الزيف ‥ ولهذا لم يلتزم نعمان عاشور بالمعنى التجارى للمعــاملات الاقتصادية بل تجاوزه الى استغلاله فى القــاء الأضــواء على جوانب الشخصية المختلفة ‥ وتأكيد المجال الذى يدور الصراع الطبقى داخله:

فكرى : وأدخل عليه ازاى ؟ ٠

رجائى : بالعشرة جنيه ‥ شاغل عينه بيهم لغاية ما يريل زى الكلب قدام العضمة ‥ فاهم ‥ المخلوقات دى كلها كده ‥ والراجل ده بالذات ‥ باين من شكله والا ‥ ايه اللى يجوزه القرشانه دى ‥

فكرى : عنده خمسة وأربعين سنه ‥ وهيه تمانية وخمسين ‥ قد أمه يا أستاذ رجائى ‥

ولا شك أن رجائى سليل البورجوازية ما زال غير قادر على ادراك القوة الاقتصادية التى يمارسها المال فى حياة الناس ‥ فلقد قضى معظم حياته عالة على العائد الذى كان يستولى عليه دون اجهاد أو مشقة ‥ ولذلك فهو يحتقر كل هؤلاء الذين يلهثون وراء المال ، ويتهمهم بالجشع والنهم والطمع الذى لا يليق الا بالحيوانات والوحوش ‥ ولعــله يبعد

فى أمواله المحدودة طبقا لمفهومه هذا ·· وربما كان هذا هو السبب الأول فى بداية اندثار الطبقات البورجوازية والأرستقراطية التى لم تعرف معنى الادخار وتوظيف الأموال·· بسبب ذلك الاحساس المتراخى الذى يجعلها تطمئن الى المستقبل ·· أما المكافحون فيلهثون وراء المال ليس لأنهم جبلوا على الجشع والنهم ولكن لرغبتهم الملحة فى تأكيد حاضرهم والاطمئنان الى مستقبلهم ·· حتى الفنان الفقير لا يستطيع أن ينتج فنا الا اذا كانت معدته مليئة وجسده مغطى وصحته على ما يرام :

رجائى : يا ابنى افهمنى يا عزت ·· انت لسه صغير ·· وقدامك عمر طويل حتشوف فيه فلوس كتير ·· ما تخليش الفلوس كل حاجة ·· فلوس ايه ·· ياما شفنا فلوس وصرفنا فلوس ·· ولعبنا بفلوس ··

عزت : فلوس بالساهل ·· ما بتتعبش فيها ·· ثمانين جنيه مرة واحدة ·· وتصرف تلاتين فى يومين ··

رجائى : (يعود للجلوس على الكنبة ··) يا سلام يا عزت يا ابنى ·· انت نظرتك للحياة عجيبة ·· هى دى المادية بتاعتك ·· الفلوس بتروح وتيجى ··

عزت : عندى أنا بتروح ومابتجيش يا أستاذ رجائى ··

رجائى : ما هو علشان كده ما بترسمش ·· دى موش روح واحد فنان ·· حترسم ازاى وانت خايف من الملاليم ·· مع انك مش ممكن حتقدر ترسم الا اذا كنت مفلس ·· لازم تتألم يا عزت ··

وهنا يحطم نعمان عاشور النظرة الرومانسية تجاه الفن على لسان عزت ·· وهى النظرة التى لا يسمح بوجودها الصراع الطبقى الدائر على جميع المستويات ·· فالتأمين الاقتصادى هو هدف كل فرد وبعده تأتى كل الاعتبارات الأخرى ومنها الفن ·· ومن الطبيعى أن تكون محاولة كل فرد للحصول على هذا التأمين الاقتصادى سببا فى احتدام الصراع الطبقى والاحتكاك بين المفاهيم المختلفة للحياة ·· ويتضح هذا من حديث عزت حول الألم كمنبع لوحى الفنان وكيف يبدأ الصراع الطبقى بينه وبين رجائى تجسيدا للصراع بين الماضى والحاضر وبلورة لحركة المجتمع التى تسير الى الأمام دائما :

عزت : دى نظرية قديمة يا أستاذ رجائى ···

رجائى : ايه اللى خلاها قديمة··مافيش فنان خلق حاجة عظيمة الا وهو

مفلس وشقيان ٠٠ لازم يكون لك فلسفة لحياتك علشان تقدر ترسم ٠٠ فلسفة تاخدها من الألم ٠٠

عزت : (مادا يده فى لهفة ٠٠ وهو يخرج له المال) هات أولا التلاتة جنيه من غير ألم ٠٠ لمنى عليهم ٠٠ أيوه ٠٠ كويس كده ٠٠ قول بقى يا عم على كيفك ٠٠ كلمنى فى فلسفة حياتك ٠

رجائى : انت معذور يا ابنى ٠٠ أيامينا احنا ماكانتش الدنيا بالشكل ده كان لسه النـاس قليلين ٠٠ والقرش كان قرش ٠٠ تعرف يا عزت ٠٠ أنا كنت بانزل من حلوان وفى جيبى ريال ٠٠ آكل وأشرب وأتفسـح وأهيص ٠٠ وأرجع آخـر الليل ٠٠ أحط ايدى فى جيبى ألقى لسه معايا شلن ٠٠

ويتحول الصراع المادى الى صراع زمنى يجسد لنا تيـار الزمن الذى لا يقف ولا يرحم من يحاول الوقوف فى وجهه :

عزت : (فى حماس وثقة) مصيبتك يا أستاذ رجائى انك عايش فى الماضى لسه بتحلم بمصر القديمة ٠٠ ودا الفرق اللى بينى وبينك ٠٠أنا عايش باتمنى نخلق مصر جديدة ٠٠

رجائى : دى صور ٠٠ اللى فى مخك دا كله صور ٠٠ أصلك رسام ٠

عزت : صدقنى ٠٠ احنا لازم نشتغل ٠٠ علشان نبنى لنا مصر جديدة ما نبطلش شغل ٠٠

رجائى : أنا بيعجبنى حماسك يا عزت ٠٠

عزت : مستقبلنا يا أستاذ رجائى٠٠مستقبل اللى زيى٠٠مش حا يلاقى قدامى عم ولا خال من بتوع زمان علشان نورثه زيك ٠٠

ويتنوع الصراع الطبقى الى صراع بين الماضى والحاضر وبين الواقع والمثال وبين الحقيقة والحلم وبين الاجترار والتطلع ٠٠ مع تأكيد النغمه التى تقول ان الزمن يسير دائما مع هؤلاء المتطلعين الى المستقبل ٠ أما الذين لا يستطيعون سـوى العيش فى أوهام الماضى فمصـيرهم الانحلال والتدهور وأمراض الشيخوخة مثـل عائلة رجائى التى أصيب معظم أفرادها بالذبحة الصدرية :

رجائى : بونجور يا حبـوبة ٠٠ خير ٠٠ رجعتى ليـه ؟ ما رحتيش القناطر يعنى ٠

لطفية : والله يا أستاذ رجائى ٠٠ أبله نوال المشرفة على الرحلة ٠٠ والدتها توفت النهاردة ٠٠ أجلناها ليوم ثانى ٠٠

عزت : (غاضبا ساخطا) وايه الى يخليها تموت النهاردة ؟ ٠

رجائى : عمرها يا سى عزت ٠٠

لطفية : أصلها ماتت فجأة بالذبحة الصدرية ٠٠

رجائى : (وكأنه قد غز فى قلبه ينتفض) يا حفيظ يا رب ٠٠ دا مرض العيلة بتاعتنا ٠

وعندما يحتدم الصراع الطبقى بين الشخصيات نجدها تنسى كل شىء الا مصالحها الطبقية ٠٠ وتنظر الى بعضها البعض على أساس أنها تمثل طبقات معينة ومختلفة لدرجة أنها تنادى بعضها البعض بالألقاب والوظائف والصفات التى تمثل خصـــائص الطبقة التى تنتمى اليها الشخصية ٠٠ فالست بهيجة صاحبة العمارة لا تنظر الى رجائى الا على أساس أنه ممثل البورجوازية المندثرة التى لجأت أخيرا الى النهب والسلب والخطف لأنها لا تملك وسائل أخرى للحفاظ على مستوى معيشتها الذى يسير من سىء الى أســوأ ٠٠ أما عبـد الرحيم ففى نظرها ليس سوى « كمسارى الترسو الجربوع » ٠٠ أما بهيجة نفسها فى هذا الموقف فنحن كجمهور كبير ننظر اليها على أساس أنها ممثلة البورجوازية التى ما زالت تحتفظ بتماسكها ٠٠ اذ أنها زوجة مستشار راحل وقد تخطت الخمسين ٠٠ أما عن تلك القـوة التى تمارسها مع سكان البـدروم فنابعة من ممتلكاتها العقارية التى مازالت تدر عليها ايرادا شهريا محترما ٠٠ أى أن نعمان عاشور لا يقدم فقط النغمة التى تؤكد انهيار البورجوازية والتى يمثلها رجائى ٠٠ بل يدخل نغمة معارضة تبلور الجانب المتماسك من هذه الطبقة والذى تمثله بهيجة هانم صاحبة العمارة ٠٠ وبذلك ينتقل الصراع الطبقى الى تنويعة أخرى تنبع من الاحتكاك بين الانهيار والتماسك داخل الطبقة الواحدة ٠٠ أما الذى جمع كل هذه الشخصيات فى هذا الصراع الطبقى السافر فشخصية لا تنتمى الى طبقة معينة بقدر ما تنتمى الى نفسها ٠٠ الشخصية التى تمثـل الانتهازية فى أوضح صورها والتى تستفيد من كل طبقة ومن كل موقف مهما بلغ التضـاد والاحتكاك بين هذه الطبقات والمواقف ٠٠ هى شخصية مرزوق بك الأسد الذى بدأ حياته مدرسا الزاميا وعاش بعد ذلك متسلقا ، جشعا ، نهما ، خداعا لكل النساء اللاتى رمى بهن القدر فى طريقه فاستطاع أن يخدعهن وخاصـة اللاتى يملكن أموالا كثيرة من أمثال الست بهيجة هانم صاحبة العمارة :

مرزوق : يا بهيجة يا حبيبتى قلت لك سيبينى أخلصك منهم على خير ٠٠ ايه اللى جابك ؟ ايه اللى نزلك عندهم تانى ؟ ٠

بهيجة : أسيبك لوحدك مع البلطجية ؟ أسيبهم لما ياكلوك ويبهدلوك ؟

رجائى : (متداخلا من مكانه وهو لا يزال جالسا) يا ست بهيجة عيب ٠

بهيجة : (تترك زوجها الذى اقترب منها وتتجه الى رجائى) عيب ٠٠ وانت كمان اللى بتقول عيب يا بلطجى ٠٠ ما أنا عارفاكم وعارفة اجرامكم ٠٠ دى عصابة يا سى مرزوق ٠٠ خطافين ٠٠

عبد الرحيم : خطافين ؟ انتى حتلبخى ٠٠

بهيجة : أيوه حا ألبخ يا كمسارى الترسو ٠٠ مستفردين بيه لوحده ؟ دا ياكلكم ويغمس باللى خلفوكم ٠٠ انتوا فاكرينه ايه ؟ ٠ دا أسد ٠٠

ولعل حرية الحركة التى يتمتع بها مرزوق بك ترجع الى عدم انتمائه الى تقاليد أية طبقة معينة ٠٠ لأن دستور حياته يتركز فى مصلحته الشخصية وليس هناك أية اعتبارات أخرى تفرضها التقاليد الطبقية ٠٠ ولذلك نجده يرفض المحاولة التى تقوم بها زوجته بهيجة لكى تضمه الى طبقتها قلبا وقالبا ٠٠ لأنه يريد أن يهادن ممثلى الطبقات الأخرى حتى يمكنه الاستفادة المادية من كل الأطراف الداخلة فى الصراع ٠٠ فمصلحته الشخصية تمنعه من الانحياز الى أى اتجاه اجتماعى معين ٠٠ واذا اضطر الى الانحياز فبالقدر الذى تسمح به مصلحته على أن يعيد الأوضاع مرة أخرى الى سابق عهدها من الاتزان والمهادنة وكسب ود الأضداد المتصارعة :

مرزوق : يا بهيجة يا حبيبتى مالوش داعى الكلام ده ٠٠

رجائى : (والآن وقد اقتربت الى الداخل ورفعت فى يدها العصا) حتضرب بالعصاية ؟ ٠٠

عبد الرحيم : (وأخيرا طوحت بالعصا فى وجههم) حوش يا أسد الست بتاعتك يا أسد ٠٠

بهيجة : بتقول ايه يا جربوع انت راخر ؟ ٠٠

رجائى : عيب يا ست بهيجة ؟ ٠٠ بقى تحدفينى بالعصايا ٠ علشان مش قادر أقف على رجليه ؟ ٠٠

مرزوق : يا بهيجة ٠٠ دا عنده روماتزم ٠٠ دا مسكين مش قادر يتحرك مالوش ذنب ٠

بهيجة : روماتزم٠٠جالك منين الروماتزم يا أبو قردان ؟ انت بتصدقهم يا سى مرزوق ؟ ٠٠

رجائى : مبسوط يا سى عبد الرحيم ٠٠

مرزوق : (يمنعها من التقدم خطوة أخرى ويحاول أن يعود بها) كفايه يا بهيجة ٠٠ كفاية يا حبيبتى ٠٠ مش حمل البهدلة ٠٠ تعالى ٠ تعالى يا أختى معايا معلش٠٠ معلش٠٠ أنا حا أعرف أخلص تارى بايدى ٠٠ اطلعى ٠٠ قدامى ٠٠ ويايا ٠

وهكذا يتطور الصراع الطبقى فى مسرحية « الناس اللى تحت » من اختلاف النظرة الاجتماعية الى صراع المصالح الاقتصادية الى الاحتكاك والتماسك بالأيدى ثم أخيرا الى الصراع القانونى فى ساحات المحاكم حيث تحاول كل طبقة استغلال القانون للحصول على أكبر عدد من المكاسب لها :

بهيجة : (تلوح بيديها وهى على الباب ومن وراءها زوجها) بس طولوا بالكم ٠٠ طول بالك يا بتاع النقابة ياللى قتلت المفتش ٠

مرزوق : (يدفعها لتخرج دون جدوى) يا بهيجة قدامى أمال ٠

بهيجة : روماتزم يا نطاط ٠٠ استنوا عليه لغاية يوم الجلسة ٠

مرزوق : ياالله ٠٠ مالوش داعى ٠٠ ياالله يا حبيبتى ٠٠

بهيجة : شفتهم وشفت طبايعهم ؟ لحسن ماكنتش مصدقنى وعاوز تكلمهم بالذوق ؟ ٠٠ ما ينفعش مع دول ٠٠

وفى مثل هذه المواقف المحتدمة يضع نعمان عاشور أيدينا على الخط الأساسى للصراع فى مسرحيته ٠٠ فمن خلال الصراع بين بهيجة صاحبة العمارة وزوجها مرزوق وبين سكان البدروم على اختلاف الطبقات الاجتماعية التى يمثلونها يبدو لنا الصراع الطبقى فى أعنف صوره ٠٠ لأن بهيجة تريد طرد السكان من البدروم بينما هم يتشبثون بقدر طاقتهم بهذا المكان الذى يرمز الى كيانهم ووجودهم برغم حقارته ٠٠ والصراع الطبقى ليس الا الواجهة التى يختفى وراءها صراع الوجود نفسه ٠٠ لأن بهيجة بمحاولتها طرد السكان انما تحاول تحطيم كيانهم فى نفس الوقت

لأنهم لا يملكون المال الكافي للبحث عن مكان أغلى وأرقى ليسكنوا فيه٠٠ ولذلك فالصراع لا يدور حول قضية السكنى فى البدروم بقدر ما تتسبب فيه الرواسب الطبقية والمصالح الاقتصادية والعقد النفسية والتطلعات الاجتماعية والاهتمامات الشخصية ٠٠ كل هـذه العوامل تتداخل مع بعضها البعض لتشكل نسيج الصراع الطبقى الذى يبدو لنا لأول وهلة على أنه مجرد احتكاك بين المصالح الاقتصادية ٠٠ ولكننا اذا تعمقنا النظر الى أبعاده المختلفة لوجـدنا أنه صراع الوجـود من أجل اثبات الكيان والتشبث بالرقعة التى يحتلها الانسان فى معركته مع الآخرين على أرض الواقع ٠

ولو اقتصر نعمان عاشور على تقـديم الصراع الطبقى من جانبه الاقتصادى فقط لحرم مسرحيته من التفاعل الدرامى الذى يجنبها مجرد القيام بدور الصورة الساذجة المسطحة لأحوال المجتمع المؤقتة والمتغيرة ٠٠ ولانتهت بانتهاء الظروف الاجتماعية التى تصورها ٠٠ والخلق الفنى وحده هو الكفيل بحفظ العمل الفنى من الاندثار والنسيان ٠٠ وللفنان الحق أن يدخل الى مجال الخلق الفنى من البـــاب الذى يناسب خبرته وتجربته وتفكيره ومزاجه النفسى ونظرته الشاملة الى الحياة ٠٠ فيمكنه أن يدخل من باب الاجتماع أو الاقتصاد أو السياسة أو الفلسفة أو الأحياء أو الطبيعة أو الكيمياء أو أى باب آخر من أبواب المعرفة الانسانية ٠٠ ولكن يتحتم عليه أن يصل الى صميم الخلق الفنى الذى يعتمد على التفاعل الدرامى والنسيج الحى والشكل الفنى ٠٠ لأنه اذا توقف عنـد مدخل الباب الذى دلف منه فستضيع موهبته أدراج الرياح اذ لا يمكن فى هذه الحالة أن يؤدى دور الفنان الحق أو أن يقـوم بمهمة عالم الاجتمـاع أو الاقتصاد أو السياسة أو الفلسفة ٠٠٠٠ الخ لأن هذه المعارف ليست من اختصاصه ويجدر به تركها لمن تخصصوا فيها كعلوم بحتة مجردة ٠٠

ولا يعنى كلامنا هذا أننا نفترض جهل الفنان بهذه المعارف الانسانيه المتعددة بل يتحتم أن يلم بها الماما كافيا ٠٠ لأنه من المفروض فى وجـدان الفنان أن يكون البؤرة التى تتكثف فيها كل المعارف حتى يستطيع أن يملك النظرة الشاملة الى الحياة ٠٠ وهى النظرة التى لا يقدر عليهـا الرجل التقليدى والانسان العادى ٠٠ ولكننا لا نفترض فيه التخصص فى كل هذه الميادين لأنها من اختصاص العلماء والخبراء ٠٠ ولذلك يتحتم على الفنان أن يخضع المادة العلمية أو المضمون الفكرى لضرورات التفاعل الدرامى والا سقط عمله جثة هامدة فى الفجوة التى تنشأ بين المضمون والشكل فى حالة عدم تمكنه من اخضاع المضمون للشكل ٠٠ وقد نجح

نعمان عاشور فى اخضاع مضمونه النابع من الصراع الطبقى لحتميات الشكل الفنى وذلك بعدم الالتزام بالشكليات المظهرية المرتبطة بهذا الصراع أو الأسباب التى تؤدى الى هذا الصراع والتى تعتبر محل دراسة العلماء ٠٠ وانما التزم بالخطوط التى قدمها فى الفصل الأول ثم سارت بعد ذلك متوازية ومشكلة للنسيج الدرامى الذى يكاد يخلو من الحبكة التقليدية التى تثير حب استطلاع الجمهور لمعرفة ما سيحدث بعد ذلك ٠٠ ولم يهتم نعمان عاشور بالطبقات الاجتماعية فى حد ذاتها وانما اتخذها وسيلة لابراز الصراعات التى تدور بين الشخصيات٠٠أى أن الشخصيات لم تقتصر مهمتها على بلورة خصائص الطبقات الاجتماعية بل قامت هذه الطبقات بتكثيف الجوانب المختلفة للشخصيات ٠٠ ولذلك نجدها تتطور فى ليونة ويسر من خلال الصراع الطبقى الذى يحتدم فيما بينها ٠٠ وتتعرى كل الشخصيات على حقيقتها عندما يشتد الاحتكاك كما حدث لمرزوق المخادع زوج بهيجة هانم صاحبة العمارة :

بهيجة : المنيل على عينه مرزوق يا أستاذ رجائى ٠٠ كان حيخرجنى من هدومى ٠٠

رجائى : فيه رجاله أول ما تتجوز تبقى بالشكل ده ٠٠٠

بهيجة : أبدا وحياتكم ٠٠ مافيش رجاله فى الدنيا كلها بالشكل ده ٠٠ بقى يقلعنى هدومى ؟

جبر : (فى مواساة مخففا عنها) مش جوزك يا ست هانم ؟ ٠ هو حد غريب ؟ ٠

بهيجة : بتقول ايه يا جبر أفندى ٠٠ يخرجنى من هدومى ٠٠

رجائى : ما هو ما دام لسه فى شهر العسل ٠٠ يحق له يعمل كده ٠٠

بهيجة : شهر ايه يا سى رجائى ٠٠ دا شهر منيل ٠٠ هو كمل الشهر ٠٠ الا ما قدر على نفسه وكمل شهر ٠٠ وبانت حقيقته ٠٠

فاطمة : راجل مجرم ٠٠ ماعندوش ذمة ٠٠

رجائى : (وقد عجز عن أن يتبين من شتائمها شيئا) هيه ايه الحكاية يا جبر أفندى ؟

جبر : طلع نصاب يا أستاذ رجائى ٠٠

بهيجة : حرامى ٠٠ حرامى ٠٠ شيخ منصر ٠٠ رئيس عصابة ٠٠ يسرق الكحل من العين ، وأنا اللى سلمته حالى ومالى ٠٠

رجائى : مين هو ده ؟ .

جبر : جوزها يا أستاذ رجائى ..

فاطمة : مرزوق .. مرزوق بيه .. النيلة التقيلة ..

وقد يتساءل البعض بقولهم : أين تكمن الاثارة الفنية فى المسرحية بينما تكاد تخلو من الحبكة التقليدية التى تثير حب استطلاع الجمهور ؟ والرد على هذا أن الصراع الطبقى الذى نراه فى المسرحية غير ذلك الصراع الذى نقابله فى حياتنا الواقعيــة .. لأن الصراع الأول يمتاز بالتكثيف والبلورة والتركيز والجوانب المتعددة والعوامل المتشابكة والتفاعلات الحية ولذلك فنحن نرى أمامنا جسدا حيا يتحرك وينمو ويتطور الى نهـاية حددتها بدايته بصرف النظر عن خلوه من الحبكة المسرحية أو العقدة التى تصل فيها الأحداث الى قمتها . ولو أدخل نعمان عاشور العقدة التقليدية لكانت جسما غريبا على مسرحيته .. لأنه لا يوجد قانون يحتم وجود تلك العقدة فى كل مسرحية .. ولقد أثبت أنطون تشيكوف عدم وجود هـذا القانون فى مسرحياته كلها دون استثناء .. أما الصراع الذى نقابله فى حياتنا الواقعية فلا يمكن أن نلم بأطرافه المتعددة لأنه ربما استمر سنوات طويلة بحيث لا نستطيع رؤية جوانبه المختلفة وعوامله الخلفية .. أما الصراع الطبقى فى المسرحية فيصدر عن نظرة الفنان الشاملة ووجدانه الذى يكثف كل العوامل فى وحـدة درامية متفاعلة .. وهذه الوحـدة الدرامية المتفاعلة هى التى تثير اهتمامنا بالمسرحية حتى فى حالة خلوها من العقدة أو الحبكة التقليدية ..

بل ان الأعماق والأبعاد التى نحس بها فى وجود هذه الوحـدة الدرامية تمتاز بالكثافة والتنوع أكثر من الاثارة التى نحسها فى وجود الحبكة التقليدية .. لأن التفاعل بين عناصر الصراع الطبقى ليس هدفه الوصول الى تلك الحبكة أو القمة بأية وسيلة مهما كانت على حساب النص كما يحدث فى حالة المسرحيات التى يلهث كتابها وراء هـــذه الحبكة .. ونحن لا ننكر أهمية تلك الحبكة فى جمع شمل خيوط الأحداث فى خيط واحد يصل بها الى النهاية المترتبة على البداية ولكن يجب ألا يتركز اهتمام الكاتب كله عليها لدرجة اهمال العناصر الأخرى من شخصيات ومواقف وأحداث مما يؤدى به الى الافتعال والتصنع فى كثير من الأحيان .. فهو يجد لزاما عليه أن يضع اللمسات النهائية والحدود الأخيرة لكل الأحداث والشخصيات قبل أن يدخل بالقـارىء أو المتفرج نطـاق الحبكة حتى لا يشغله بعداها من الاهتمامات .. وتكون النتيجة أنه يصطنع هـذه

النهايات عن طريق اجبار هذه الشخصيات على انهاء وجودها بطريقة أو بأخرى ·· ويساعده على ذلك أن الصراع يسير فى مجرى واحد محدد محكوم بسيطرة الكاتب على الأحداث تجاه الحبكة ·· أما الصراع عند نعمان عاشور فيسير فى أكثر من مجرى واحد كما بينا ·· لأن الصراع الطبقى عنده لا يقتصر على الجانب الاقتصادى وانما يتغلغل الى المجال الانسانى ·· وهو لا يستطيع أن ينهى كل مجارى الصراع من أجل الحبكة ·· ولكن هذا الكلام لا يعد عذرا للكاتب فى ترك هذه الخيوط دون لمسات أخيرة والا صارت بمثابة الزوائد والنتوءات التى تفسد جمال العمل الفنى وتضعف من حيويته ·· فطالما أنه اختار نسيجا متجانسا يتطور ويتفاعل فى وحدة درامية تجاه نهاية معينة ففى هذه الحالة لن يحتاج الى النهايات المفتعلة لخيوط الأحداث وخاصة الثانوية منها ·· لأن التجانس الدرامى للنسيج يقوم تلقائيا بانهاء الخيوط التى انتهى مفعولها ·· ولكننا نشعر أن هذا الانهاء كان بمثابة تركها دون نهاية حقيقية وذلك لأننا تعودنا أن يكون كل شىء فى الفن واضحا وصريحا ومباشرا ·· وهذه تعد عادة سيئة ·· فطالما أننا لم نشعر بأى نشاز فى سير الخيوط أو أى قطع مفتعل لها فهذا يدل دلالة واضحة على أن النسيج ما زال متجانسا داخل التفاعل الدرامى تجاه نهايته الطبيعية ، وهذا ما يثير مشاعرنا الطبيعية تجاه العمل دون افتعال الأزمة التى تؤدى الى الحبكة ··

ومما يدل على التفاعل الدرامى للنسيج فى مسرحية « الناس اللى تحت » أن كل خيط ينتهى يبدأ بعده آخر يواصل أو يطور المهمة التى بدأها الخيط المنتهى ·· فالخيط الذى انتهى بانتهاء مرزوق يعقبه خيط آخر ممثلا فى رجائى وذلك من خلال المستويات المتعددة للصراع الطبقى الذى لا يقتصر على الجانب الاقتصادى فقط :

فاطمة : يا بهيجة هانم انتى ميسورة ·· أنا لو عندى اللى عندك ما أفكرش أتجوز ··

بهيجة : الوحدة يا فاطمة ؟ · مافيش أصعب من الوحدة ·· انتى ما جربتيهاش ··

فاطمة : وحدة ايه يا ست بهيجة ؟ هو اللى زيك ومتريش يبقى فى وحدة ؟ دا كان كفاية عليكى المعاش اللى بيأنسك كل شهر ؟ · خمسة وأربعين جنيه ·· أحسن من مية راجل فى بعض ··

بهيجة : والنبى تسكتى عنى يا فاطمة ..

وان كان هنـاك صراع ظاهرى بين ممثلى البورجـوازية رجائى وبهيجة فلا يعنى هذا عدم وجود الرغبة فى التئام الشمل وخاصة أنه سهل وميسور بالنسبة للشخصيات التى تنتمى الى طبقة واحدة بحكم العادات المشتركة والمزاج النفسى الواحد :

بهيجة : رجائى يا فاطمة مناخيره فى السما .

فاطمة : (هنا تجلس فاطمة بدورها) ما هو اللى عاجبك فيه ان دماغه ناشفه ، وفاهم فى نفسه ، ومابينزلش مناخيره الأرض ..

بهيجة : أنا بس يا فاطمة عاوزه حد يحرسنى..راجل يحمينى م الكلاب اللى حواليه .. وبتقرقض فى عضمى ..

فاطمة : ما دام عاوزه راجل يبقى هو .. بس طولى بالك ..

بهيجة : وأنا يعنى كنت اتجوزت مرزوق الا من كيدتى منه ..

ومن الواضح أن العامل الذى يساعد شخصيات نعمان عاشور على أن تمتلك مثل هـذه الحيوية والاستقلال الذاتى هو أنهـا تعبر عن نفسها قبل أن تعبر عن طبقتها أى أن لها ظروفها الخاصة النابعة من بيئتها وأحوالها التى تتفاعل مع الخصائص العامة للطبقة بحيث لا تتركها مجردة وعامة ومسطحة .. لأن كثيرين من كتاب المسرحية التى تعتمد على المجتمع كمضمون يتخذون من شخصياتهم مجرد متحدثين بلسان طبقتهم .. ولذلك يحدث انفصال بين الشخصية والموقف ويتعذر التطور الذاتى للأحداث اذا لم يتدخل الكاتب شخصيا ليطورها .. وفى هذه الحالة قد ينجح الكاتب فى تقديم تصوير فوتوغرافى دقيق للخصائص العـامة والملامح الواقعية للطبقة ولكنه يفشل فى تقديم شخصيات حية متفاعلة مع المواقف الدرامية .. وبذلك يقف خارج ميدان الفن لأن دور الفنان لا يقتصر على تقليد الواقع أو اعادة تقديمه ولكنه يمتد الى اعادة التشكيل والصياغة حتى يملك الحيـــاة الذاتية النابعة منه والقيمة المطلقة التى لا تجعله تحت رحمة التقلبات الاجتماعية .. لأن المسرحيات التى تكتفى بتصوير الواقع تصويرا مباشرا ساذجا تنتهى فى اللحظة التى يبدأ فيها المجتمع حركته تجاه التغيير .. ونحن نعلم أن حركة المجتمع لا تكف عن التغيير طبقا لسنة التطور الأزلية والأبدية فى ذات الوقت .. واذا استمد الفن حيـاته من حركة المجتمع واعتمد عليها واكتفى بذلك فسيقع ضحية لحركة المجتمع نفسها التى ستلفظه بمجرد استمرار الحركة .

وقد تفادى نعمان هذا الخطأ لأن شخصياته تدافع عن كيانها قبل أن تمثل طبقتها ٠٠ ولذلك فالصراع بين بهيجة وخادمتها منيرة ليس صراعا بين الطبقة الغنية والطبقة الفقيرة ولكنه حالة خاصة تدافع فيها كل شخصية عن كيانها ووجودها :

منيرة : مش رايحه عند حد ٠٠ أنا حا أرجع بلدنا ٠٠ مش عاوزه أشتغل في البيوت ٠٠

بهيجة : مين يابت اللى لعب فى مخك ؟ ٠

جبر : يا ستى بهيجـة هانم أصـل جمع القطن وقته قرب ٠٠ دى لازم عاوزه تروح تجمع قطن ٠٠ أكسب لها ٠٠ بيدوهم دلوقت ريال فى اليوم ٠٠

بهيجة : تروحى يابت تجمعى القطن وترجعى تانى ؟ ٠

منيرة : باقول لحضرتك أنا مش حا أشتغل عند حد أنا مش خدامة ٠

بهيجة : (تقوم لتتجه ناحيتها من جـديد فى ثورة عارمة) مش خدامة ٠٠ سامعين ٠٠ قال ماهيش خدامة ٠٠

ثم نحس بعـد ذلك بعجلة الزمن تدور فى اتجاه مضـاد لبهيجة وطبقتها البورجوازية ، ويبلغ بها النزق والطيش أن تتهم خادمة جاهلة كمنيرة بالميل الى الشيوعية لمجرد أنها رفضت القيام بدور الخادمة الذى الذى ترفضه كرامتها كمخلوقة ذات كيان مستقل ٠٠ مما يدل على منتهى الضعف الذى بلغته بهيجة والطبقة التى تمثلها :

بهيجة : اتنمردم كلهم ٠٠ ماعدناش قادرين نكلمهم ٠٠

جبر : لا يمكن ٠٠ لازم حد متفق معاها ياخدها يشغلها عنده ٠٠

بهيجة : هيـه مافيش غيرها ٠٠ بنت الكمسارى ٠٠ ومدياها فسـتان وجزمة عارفاها ٠٠ شيوعية زى الرسام بتاعها ٠٠

وبعد ذلك ترتفع نغمة الطبقة الكادحة التى تمثلها منيرة فى حديث لها مع الخادم فكرى يذكرنا بنفس الموقف بين الخادمة لوكا والخادم نيقولا فى مسرحية « الانسان والسلاح » لبرنارد شو حيث نجد الخادمة لوكا تدخن سيجارا وتعرض باحتقار شديد عن زميلها الخادم الذى تحاول أن تعلمه كيف يحترم ذاته ٠٠ وهى فتـاة مليئة بالكبرياء والتحـدى لكل ما يمس كرامتها ٠٠ ولهذا يعجب بها سيدها سيرجيوس لأنها طموحة

بما يرفع من شأنها فى نظره ٠٠ وعندما تقع فى غرام سيرجيوس لا تنظر اليه على أساس أنه سيدها ولكن مجرد رجل تريده زوجا لها ٠٠ وهـذا السلوك يصدر عن عدم احساسها بالتفرقة الطبقية مما يجعلها تنادى سيدتها باسمها مجردا من كل ألقـاب التبجيل والتعظيم والسـيادة ٠٠ وتختلف لوكا عن سيدتها رينا فى أنها ولدت واقعية وذات نظرة ثابتة الى الأمور ٠٠ ويصفها برنارد شو فى توجيهاته المسرحية بأنها « فتـاة وسيمة جميلة ومعتزة بنفسها ولا تخجل من ارتداء زى الفلاحة البلغارية ٠٠ وهى مليئة بروح التحدى لدرجة أن خدمتها لرينا تتحول الى نوع من الوقاحة ٠٠ » ولا تقنع بتحدى سيدتها الصغيرة بل تتحدى أم رينا أيضا ٠٠ وتحتقر زميلها الخادم نيقولا لأنه لا يتحرك الا فى حدود وظيفته كخـادم ، فعلى الرغم من انه يعد فى منزلة خطيبها فانه ينحـاز الى صف سيدتها ضدها ٠٠ وعندما يظهر لها بقشيشا عبارة عن ثلاثين قرشا أخذه من سيرجيوس وبلنتستشلى ويعرض عليها عشرة قروش منه لقضاء وقت طيب معها تقول له فى خشونة وجفاء : « نعم ٠٠ بع رجولتك وكرامتك من أجل ثلاثين قرشا واشترى جسدى بعشرة قروش ٠٠ احتفظ بمالك لنفسك أيها الرجل ٠٠ » وهكذا نحس بكيان لوكا الملىء بالتحدى والجرأة لدرجة أنها تتحدى سيدها سيرجيوس أن يكون جريئا مثلها وتسأله فى تهكم : « هل وجدت ذات مرة أن الناس ذوى الآباء الفقراء مثلنـا أقل شجاعة وجرأة من الناس الأغنياء أمثالكم ؟ » ٠٠

ولعل شخصية لوكا تقترب كثيرا من شخصية منيرة فى موقفها مع الخادم فكرى عندما يدور الحوار التالى بينهما :

منيرة : جرى ايه يا واد يا فكرى ؟

فكرى : يا بت اتسمى وانتى عاملة زى المعزة الدهيانة فى الفستان والجزمة دول (ويأخذها من يدها ويجرجرها وراءه ناحية الغرفة) تعالى أوريكى شكلك فى مراية الأستاذ رجائى ٠٠

منيرة : (ولكنها تضربه على يده وتتملص من الأخرى) اوعى يا واد انت ؟ سيب ايدى ٠٠ أصوت ٠٠ والنبى أصوت ٠٠ عاوز تدخلنى معاك ونبقى لوحدنا فى الأوضة ؟

فكرى : (وهو مازال ممسكا بيدها وان لم يكن في عنفه السابق) ما احنا لوحدنا فى بدروم فاضى أهه مش لوحدنا ٠٠

منيرة : (وهى تتراجع بينما هو يقترب منها فى هدوء) طيب اوعى ايدى بقى ٠٠ اوعى ايدى لحسن حا أصرخ ٠٠

فكرى : لو ماكنتشيش غلبانه وبتصعبى عليه ·· الا قوليلى ·· مالكيش أهل تروحى لهم ··

منيرة : ليه ·· مقطوعة زيك ؟ ·· ما هى الست لطفية هى اللى حيشانى·

فكرى : وحتدفع لك ماهية ؟ ··

منيرة : أهى حتكمل لى دروسى ·· وتخلينى أقرى وأكتب ·· دا انى كنت سبت الزامى وطلعت أولى لما جم وخدونا من البلد ··

فكرى : من ورا الجاموسة ··

منيرة : اخرس قطع لسانك ·· يا قبيح ·· انت قصدك ايه معايا ·· فهمنى ··

فكرى : لا والله ·· ونسيتى اللهجة الفلاحى وبقيتى زى بنات مصر خالص ايه يا بت دا يا بت ؟ ·· دا انتى دلوقت ولا بنات مصر ··

منيرة : فشر ·· أنا أحسن منهم وأحسن منك ·

وهكذا تعلو نغمة الطبقة الكادحة التى تمثلها منيرة فى مواجهة التدهور الذى تعانيه الطبقة البورجوازية القديمة التى تمثلها بهيجة ·· ولا تكتفى منيرة بمحاولة التخلص من سيطرة تلك الطبقة على مقدراتها بل تسعى جاهدة الى تخليص فكرى أيضا لأنها تحس بالذل الذى يعانيه اذ أن الطبقة القادرة اقتصاديا لا تترك له أية فرصة للتطور أو التقدم أو النمو حتى لا يزاحمها فى فرص العيش :

فكرى : تتجوزينى يا منيرة ؟؟ ··

منيرة : أتجوزك على ايه ·· على شطارتك ·· على فلاحتك ؟ ·

فكرى : ما ألقش لحضرتك ؟ ··

منيرة : صنعتك ايه عندى لما أتجوزك ؟ ·

فكرى : (وهو يحاول أن يكوش عليها) يا بت باحبك يا بت ··

منيرة : واد يا فكرى ·· لم لسانك أحسن لك ··

فكرى : يعنى اشمعنى احنا اللى مش حنتجوز يا عبيطة ·· الأستاذ رجاتى ما هو طب مع ستك ·

منيرة : ستك انت مش ستى أنا ·· أنا ماليش أسياد فى البيت ده ··

وتسرى العدوى الى فكرى الذى أضاع صباه وجزءا من شبابه فى خدمة الست بهيجة وأوشكت زهرة عمره أن تضيع هى الأخرى ·· فيقرر مغادرة المنزل بلا عودة ومعه منيرة التى أحبها واتفقت معه على الزواج

والكفاح سويا لبناء حياتهما بعيدا عن ذل الخدمة والحاجة :

منيرة : انت مالكش عندهم حاجة ؟ .

فكرى : وهما يا مغفلة كانوا بيدونا حاجة .. يالله .. يالله .. قبل ما ياخدوا منا بقية العمر .. الخدمة مهانة يا منيرة (وهما واقفان يدا فى يد .. على أهبة الخروج جريا) ..

وتزداد ايقاعات الطبقة الجديدة ممثلة فى لطفية وخاصة بعد أن رأت تفاهة الطبقة الغنية التى قابلتها فى مكتب المحاسبة الذى عملت به .. ولذلك يبدو اعتزازها بعزت قويا فى نهاية المسرحية برغم أنه ما زال على فقره ومستوى معيشته الهابط لأن فن الرسم لا يجلب له ايرادا يكفل له العيش المنتظم .. ويكشف نعمان عاشور على لسان فنانه عزت مأساة الانسان عندما يدس بنفسه فى دوامة الصراع الطبقى حتى ينتهز أول فرصة تتيح له التسلق على أكتاف الآخرين حتى يرتفع الى الطبقة التى تعلو طبقته .. وفى غمرة الصراع الطبقى الرهيب ينسى أشياء كثيرة .. وربما كانت الكرامة والكبرياء والمحبة والتعاون والوداعة والاخلاص ..... الخ من هذه الأشياء التى ينساها فى حمأة الدوامة :

عزت : شوفى الأستاذ رجائى .. لكن رجائى أصله كان غنى .. شوفى مين ؟ . شوفى أبوكى .. كل واحد عاوز يتشعبط مع اللى فوق.. عاوز ينط يطلع الهرم .. والهرم بيتبطط .. بينزل لتحت .. بينزل بسرعة .. خليكى معايا يا لطفية .. خليكى مع اللى تحت أحسن .. ما انتش قد اللى فوق ..

لطفية : يا عزت أنا مش طيقاهم .. أنا باشتغل غصب عنى فى المكتب مافيش قدامى حل غير كده ..

ولكن لطفية تقرر الاستقالة من مكتب المحاسبة كبرهان عملى على نقمتها على الطبقة البورجوازية والتى يثور رجائى ضدها أيضا فى نوبات سكره المتكررة فى نهاية المسرحية وخاصة بعد أن تزوج بهيجة ووقع فريسة لذلك النموذج المجسم للتعفن البورجوازى . ولعل حالات السكر التى كانت تنتابه قد كشفت لنا عن مدى الانحلال الذى يعانيه أفراد الطبقة البورجوازية ومدى الخلاص الذى يسعون اليه فى الحالات التى تتعرى فيها نفوسهم ومنها السكر .. فليس المال هو المصدر الأساسى للسعادة الانسانية وانما هو مجرد وسيلة لتذوق جانب الجمال المتوارى عن أنظارنا .. ولكن الطبقة البورجوازية فى سعيها الحثيث وجريها

المسعور وراء المال قد جعلت منه هدفا لا وسيلة ٠٠ وبذلك عبدته وفقدت حياتها كل طعم لها ٠٠ ولم تقتصر المأساة عند هذا الحد بل تجاوزته عندما لم يجد الفقراء أى مال يقيمون به أودهم لأن الطبقة البورجوازية الشرهة لم تترك لهم شيئا يحفظ لهم كرامة العيش :

رجائى : (يتجه اليه) أبوسك يا عزت ؟ ٠٠ انت فنان ٠٠ دى المأساة بالضبط ٠٠ بغيضه هانم عندها فلوس ٠٠ وعندها عمارات ٠٠ والبنت منيرة خدامة ٠٠ ومش لاقيه هدوم ٠٠

عبد الرحيم : (فى واد آخر تماما) ازاى ؟ ٠٠ أنا بنتى لطفية ادتها فستان وجزمه ٠٠ لكن طلعت ما تستاهلش ٠٠ الواد فكرى ضحك عليها وخدها وهرب ٠٠

عزت : هـرب ؟ ٠

عبد الرحيم : خدها يتجوزها ٠٠ أمال ايه ؟ ٠

رجائى : دا واد عاقل ٠٠ دا واد شاطر ٠٠ أحسن حاجة اتعملت ٠٠

عزت : عاجبك فكرى يا أستاذ رجائى ؟ ٠٠

رجائى : (فى حماس كأنه يخطب) الشعب يا عزت ٠٠ اسمع يا عزت ؟ أنا مع الشعب ٠٠ أنا وياك ٠٠ مافيش ضمان ٠٠ مافيش عقد ايجار أوضه بتمانين قرش ٠٠ انما فيه قلب ٠٠ عندهم شجاعة ٠٠ مش خايفين م الحياة ٠٠ ما حدش بيموت م الجوع ٠٠ هو فكرى اللى بيقول كده ٠٠ فكرى كويس ٠٠

عبد الرحيم : (يقوم اليه وقد ظنه أصيب بمس أو خبل من تأثير الخمر) تحب تقوم تستريح يا أستاذ رجائى ؟

رجائى : (يدفعه بعيدا عنه فى تحد واضح) فكرى أحسن منك يا كمسارى ٠٠ ومنى ٠٠ ومن عزت ٠٠ ومنيرة ٠٠ أحسن من لطفية ٠٠ أحسن منها كتير ٠٠

نجد فى حديث رجائى هذا تجسيدا حيا لارتفاع الطبقة الكادحة واستيلائها على مقاليد أمورها ايذانا بسيطرتها على مقدرات المجتمع كله بعد ذلك ٠٠ ويحاول نعمان عاشور تجسيد هذه الفكرة فى شخصية فكرى الخادم الذى ترك الخدمة فى منزل بهيجة هانم وقرر الاعتماد على نفسه فى كسب قوته ٠٠ وهو كما يقول رجائى أحسن من الكمسارى عبد الرحيم الذى ينتمى الى الطبقة الكادحة بجسده ووجوده الاجتماعى ولكنه لا ينتمى اليها بروحه وكيانه النفسى لأنه يعانى من عقدة ذنب تسيطر

عليه طوال المسرحية عندما اضطر الى التخلى عن نقابته العمالية وخيانتها بسبب الضغوط الاقتصادية التى دفعته الى ذلك ٠٠ ولأنه يخاف من العقوبات التى ربما قد تؤثر على دخله الاقتصادى فقد تحاشى الاصطدام مع الأوضاع الاجتماعية التى أرساها مجتمع السادة المنقرض ٠٠ وتغيير المجتمع لا يمكن أن يقوم على أكتاف الخائفين ٠٠

وايمان رجائى بأن فكرى أفضل منه شخصيا صادر عن هذا الاحساس الخفى الذى يراود الطبقة البورجوازية بأن الطبقة العاملة تحل محلها تدريجيا بحكم سنة التطور التى تهدف الى وضع الأمور فى نصابها وذلك يجعل قيادة المجتمع فى أيدى من يعملون ويكدحون من أجل رفع مستواه وليست فى أيدى العاطلين بالوراثة الذين لا يستطيعون الخروج عن دائرة اهتماماتهم الشخصية المحدودة ٠٠ ويعتقد رجائى أيضا أن فكرى خير من عزت الفنان التشكيلى الذى يعانى من الأزمات المالية الواحدة تلو الأخرى ويقع فريسة الشد والجذب بين المثال والواقع وبين الخيال والحقيقة مما يشل حركته كانسان ويقضى على ملكته كفنان ٠٠ أما فكرى فما زال يملك القدرة على التحرك لأنه لا يوجد ما يشل ارادته أو ما يخاف منه ويخشاه ٠٠ وفكرى ـ فى نظر رجائى أيضا ـ خير من منيرة التى وان نجحت فى تحرير ارادتها من سيطرة مخدومتها بهيجة هانم الا أنها لم تخرج عن دائرة اهتماماتها الذاتية الضيقة ٠٠ وكذلك يعد فكرى أفضل من لطفية التى ما زالت صريعة الشد والجذب بين حبها لعزت الفنان الذى لا يملك دخلا اقتصاديا ثابتا يقيم عليه حياة زوجية مستقرة وبين تطلعاتها لذلك المستوى الاقتصادى الثابت الذى يجنبها شظف العيش الذى عانته مع أبيها الكمسارى ٠٠

وقد يكون لنعمان عاشور الحق فى بلورة حركة المجتمع التى تسير فى اتجاه رفع مستوى الطبقة المطحونة ومنحها الفرص التى حرمتها منها الطبقات المتحكمة اقتصاديا منذ عهود الاقطاع والرأسمالية المستغلة ٠٠ لنعمان عاشور الحق فى هذا طالما أنه قام بالتمهيد الدرامى لهذا المضمون ٠٠ ولكنه لم يبذل أى مجهود درامى فى هذا الصدد ٠٠ ففكرى هذا الذى يصفه رجائى أنه أفضل من عبد الرحيم وعزت ومنيرة ولطفية ومنه هو شخصيا ليس سوى ذلك النوع التقليدى من الخدم الذى يسعى وراء مصلحته الشخصية التافهة وما تمثله فى الحصول على بقشيش ورشاوى حقيرة للقيام ببعض الخدمات والمهام ٠٠ ويصفه نعمان عاشور نفسه فى تقديمه للشخصيات فى أول المسرحية فيقول : « فكرى ٠٠ أو الواد فكرى نوع من الخدم ٠٠ تابع لصاحبة العمارة ويعيش فى غرفة تحت بئر

السلم ٠٠ سنه ٣٥ سنة ٠٠ » وطبقا لهذا التقديم الذى يتمشى تماما مع المواقف التى يمر بها فكرى أثناء المسرحية لا نستطيع الاتفاق مع رجائى فى أن فكرى الخادم التقليدى بعد أفضل من عزت الفنان التشكيلى الذى وضع فرشاته فى خدمة قضايا تحرير بلده من الانجليز والذى يرفض أن يجعل من فنه مجرد وسيلة رخيصة لكسب القوت والذى يرفض قيود الوظيفة الروتينية التى ربما استطاعت القضاء على انطلاقات ملكة الخلق عنده ٠٠ والذى لا يرسم الا عندما يلح عليه مضمون معين استطاع أن يجد التشكيل الفنى النابع مع جزئياته وخلاياه ٠٠ والذى يحلم فى نهاية الأمر بمصر جديدة خالية من كل الرواسب الاقطاعية والعقد البورجوازية والتطلعات السخيفة فهل يمكن لخادم تقليدى مثل فكرى أن يكون أفضل من ذلك الفنان المخلص ؟ بالطبع لا ٠٠

ونفس المقياس يمكن أن ينطبق على منيرة زميلة فكرى فى الخدمة بمنزل الست بهيجة هانم ٠٠ فهى تعد أفضل من فكرى لأنها هى التى أوضحت له الطريق المؤدى الى الكرامة الشخصية والاستقلال الذاتى ولولاها لظل أسير الخدمة فى منزل بهيجة هانم ٠٠ ولعل حبه لمنيرة ورغبته فى الزواج منها هى التى دفعته الى ترك الخدمة ٠٠ وليس الدافع بسبب كونه ممثلا للتطلعات الجديدة للطبقة المطحونة لأنه لم يفعل ما يؤكد هذه الحقيقة ولأن سلوكه كخادم تقليدى كان نمطيا الى حد كبير ٠٠ وكذلك لا يعد فكرى أفضل من لطفية التى قاومت ضغوط أبيها للزواج من موظف روتينى يكفل لها الحياة الزوجية المستقرة برغم افتقادها لها ٠٠ والتى رأت حقيقة المجتمع البورجوازى عندما اشتغلت فى مكتب للمحاسبة ٠٠ رأته مجتمعا تافها سطحيا فارغا من كل قيمة حقيقية ٠٠ لا يرى فى هذه الحياة سوى المظاهر الجوفاء والزخارف الخادعة ٠٠ ولذلك نجد لطفية تؤمن بكل المثل العليا التى يمثلها عزت وبالتالى فانها ترفض التطلع الى ذلك المجتمع التافه ٠٠

وقد يقول البعض ان تلك هى آراء رجائى الشخصية التى يقولها تحت ظروف معينة يمر بها وبالتالى فهى ليست آراء نعمان عاشور فى شخصياته ٠٠ ونحن نوافق على هذا الرأى اذا كانت آراء رجائى هذه نتيجة لتمهيد درامى يقنعنا بأفضلية فكرى عن باقى الشخصيات المذكورة ٠٠ ولكن كل الذى حدث لفكرى أنه تغير بمجرد اقناع منيرة له بترك الخدمة ٠٠ وقد يكون الحب سببا مقنعا لهذا التغيير ٠٠ ومع هذا فانه يظل تغييرا مفاجئا لايتمشى مع الايقاع الهادىء الذى تميزت به أحداث المسرحية ٠٠ وقد يقول البعض أيضا اننا يجب ألا نناقش آراء رجائى

لأنه ينطق بها وهو فى حالة سكر بين ·· ولكن يجب ألا ننظر الى سكر رجائى على أنه هدف فى حد ذاته لأن الكاتب يضعه فى حالة السكر هذه لأغراض درامية معينة تهدف الى خدمة النص ككل ·· اذ أن كل جزء يجب أن يلتحم بالنسيج الكلى للعمل الفنى ·· ولعل ثغرة الضعف التى تميز حديث رجائى هذا أنه لا يلتحم بالنسيج الكلى الذى قدم لنا فكرى على أساس أنه خادم تقليدى انتهازى ولم يمهد له كممثل لتطلعات الطبقة الكادحة من أجل حياة أفضل ··

ومما يدل على عدم اهتمام نعمان عاشور بالدلالة التى يمثلها فكرى فانه بمجرد انتهاء دوره فى النص ومغادرة المنزل بلا عـودة لعقد قرانه على منيرة وبدء حياة جديدة فاننا لا نعثر على أية أصداء للقيم التى حاول نعمان عاشور أن يلصقها به فى لحظة التغيير المفاجىء ·· ولذلك فان الصراع الطبقى يعود سيرته الأولى بين رجائى وعبد الرحيم كما كان تماما فى مطالع المسرحية :

عبد الرحيم : مافيش فايدة يا سى عزت ·· ما هو دا كان لازم يحصل·· واحد عاطل ·· مش عاوز يتعب ويشتغل ·· لقاها فرصة واهى بتأكله وبتشربه ·· وبتصرف عليه ··

عزت : الأستاذ رجائى كان ممكن يكون غير كده يا عم عبد الرحيم ··

عبد الرحيم : أبدا ·· مش ممكن ·· واخد على الراحة ·· واللى يعرف الراحة ·· ما يقدرش يدوق طعم التعب ·· ما يطقش يعرق · وما يعرفش ياكل اللقمة ·· الا من ايد غيره ··

ولا تعنى عودة الصراع الطبقى سيرته الأولى أن المسرحيـة دخلت المجال الاستاتيكى الراكد الذى لا يتيح الفرصة لأى تحرك أو تطور أو نمو أو تفاعل أو حيوية ·· وذلك لأن المسرحية لا تتبع المنهج التقليدى الذى يركز على الحبكة والاثارة الناتجة عنها ولكنها تعتمد على التفاعل الحى بين الموقف والشخصية بحيث يخدم كل منهما الآخر بصرف النظـر عن التصعيد المتعمد فى اتجاه الحبكة التى لم تعد الشغل الشاغل للكاتب ·· والتى تجبره دائما على أن يضع الشخصية فى خدمة الحدث ·· ولكن الحالة تختلف فى مسرحيات نعمان عاشور عامة لأن النسيج عنده لا يحتم النمو من أجل الحبكة ولكنه ينمو من أجل التجسيد الحى لمضمون معين ·· ويجب أن لا نحكم على المسرحية بالاستاتيكية اذا كانت تعالج مضمونا استاتيكيا ··لأن الشكل لابد وأن يتميز بالديناميكية··وبالتالى تختفى استاتيكية المضمون من جراء تفاعله مع الشكل حتى فى حالة تصويره لشخصيات

تدور فى حلقة مفرغة ولا تنمو مع الأحداث ٠٠ ولذلك يعود الصراع الطبقى سيرته الأولى بين عزت وعبد الرحيم برغم أن الاثنين ينتميان الى طبقة واحدة ٠٠ ولكن الصراع تولد بسبب اختلاف مفهوم التطلع الى مجتمع أفضل :

عزت : وانت ليه يا عبد الرحيم تفتح جوابات غيرك ٠٠

عبد الرحيم : غيرى ؟ ٠ دى بنتى يا سى عزت ٠٠ بنتى اللى ماليش أنا غيرها ؟ ٠ تبقى غيرى ٠٠ أسيبك عليها تغويها وتضللها ٠٠

عزت : مش أحسن ما تقع تحت رجلين اللى أعلى منها ؟ ٠

عبد الرحيم : بتقول ايه يا عزت ؟ ٠

عزت : أنا أبويا فراش ٠٠ وهيه أبوها كمسارى ٠٠ احنا الاتنين زى بعض ٠٠ وعشنا مع بعض كتير يا عم عبد الرحيم ٠٠

وتبدو الديناميكية التى اكتسبها المضمون من تفاعله مع الشكل فى التغيير الخفى الذى يطرأ على الشخصيات٠٠وهو التغيير الذى لايقحمه نعمان عاشور بل ينبع من الايقاع الهادىء للأحداث ٠٠ وهو الايقاع الذى يؤكد لنا أن الصراع الطبقى مهما بلغت حدته فهذا لا يعنى الانفصال الكامل بين مختلف الطبقات لأن البشر هم بشر أولا وقبل كل شىء ٠٠ بدليل التغير الدائم الذى يحدث لكل الشخصيات التى قد تبدو نمطية لأول وهلة :

لطفية : أبويا اتغير قوى يا عزت ٠٠ دا ماكنش كده أبدا ٠٠

عزت : مافيش حـــد بيثبت على حال ٠٠ بس المهم ٠٠ اللى كان كويس ما يبقاش وحش واللى كان وحش ٠٠ لازم يبقى أحسن مما كان ٠٠

وفى مقابل سنة التطور التى يمثلها عزت ويتكلم عنها من حين لآخر كأنها ليتموتيف معين فى مؤلف موسيقى نجد الثبات الذى يمثله رجائى ويربطه الى البدروم ٠٠ ورغم تطلعه الى العـــالم الجديد الذى يمثله عزت فانه أعجز من أن يتحرك قيد أنملة لأن طبقته أفقدته القدرة على ذلك :

فاطمة : يا أستاذ رجائى انت حصل لك ايه ؟

عبد الرحيم : دا اتغير خالص ٠٠

رجائى : الدنيا هى اللى اتغيرت ٠٠ الناس اللى اتغيرت ٠٠ أنا ثابت ٠٠ أنا زى ما أنا (ويؤدى الحركة بأقدامه كمن يقف فى طابور) أنا محلك سر ٠٠ محلك سر ٠٠ محلك سر ٠٠

وفى نهـــاية المسرحية تنتصر سنة التطور بزواج لطفية وعزت وذهابهما الى مصر الجديدة التى طالما حلم بها عزت ·· البلد الجديد الخالى من كل رواسب الاقطاع وعقد البورجوازية التى يمثلها رجائى وكل شعارات الكفاح التقليدية الزائفة التى يمثلها عبد الرحيم ·· ولذلك يقول له رجائى :

رجائى : ادخل نام ·· نام أحسن لك ·· مش حاتقدر تحصلهم لو جريت وراهم ·· الأوتومبيل بيسبق الحصـــان ·· والطيـــارة بتسبق الأوتومبيل ·· واحنا فى زمن الطيارة ·· زمن عزت ولطفية ·· زمن فكرى ومنيرة ·

عبد الرحيم : (يرتد ليمسك به مغيظا ·· ويهزه من ياقته ثم يتركه) جرى ايه يا سى رجائى ·· أنت حتسكر عليه أنا راخر ؟ ·

رجائى : (لا يهتم به وانما تراه فى حزن يضع يده فى جيبه ويخرج عقد الايجار) خدى يا ست فاطمة ·· خدى العقد بتاع أوضتى ليكى ·· مش عاوزه ·· مشيوا خلاص ·· حا أنزل لمين ؟ خدى العقد · وخدى الأوضة ·· حا أطلع مصر القديمة ·· مصر القديمة ·· فوق ·· مش نازل منها ·· مش حا أنزل من مصر العتيقة أبدا ··

وتنتهى المسرحيـــة باندثار الطبقة البورجوازية ممثلة فى رجائى وانطلاق الطبقة الجديدة الى حياة أفضل بعد مغادرتها البدروم ·· ولم يحاول نعمان عاشور التدخل شخصيا بآرائه أو اتجاهاته بل ترك الصراع الطبقى يشق مجراه وسط الأحداث والمواقف مبلورا الجوانب المختلفة للشخصيات حتى بلغ النهـــاية التى مهدت لها خيوط النسيج منـــذ البداية ··

فى مسرحية « الناس اللى فوق » يلعب الصراع الطبقى نفس الدور المهم الذى قام به فى مسرحية « الناس اللى تحت » ولكن على مســتوى مختلف ·· لأن الصراع بين الطبقة الكادحة والمستغلة لم يعد فى صالح البورجوازيين والاقطـــاعيين والرأسماليين ليس بسبب ســنة التطور التقليدية فقط بل بسبب الثورة التى قامت وبدأت بالقضاء على كل مظاهر الاستغلال والاقطاع ولذلك فان ايقاع الأحداث فى هذه المسرحية يمتاز بالحدة والارتفاع عنه فى مسرحية « الناس اللى تحت » ·· لأن « الناس اللى تحت » قد بدأوا بالصعود الى فوق ·· والصعود يحتاج الى مجهـــود شاق ووقت طويل ولذلك فان الايقاع بطىء ·· ولكن « الناس اللى فوق » قد بدأوا فى الهبوط الى تحت ·· والهبوط لا يحتاج الى مجهود شاق أو

وقت طويل ولذلك فان الايقاع حاد وسريع ٠٠ وان كانت هناك بعض فترات من الايقاع البطء فان ذلك مصدره تمسك « الناس اللى فوق » بالرفاهية التى تتسرب من بين أصابع أيديهم ولكنهم يتشبثون بها تشبث الغريق بالقشة ٠٠ لأنهم لا يستطيعون الوقوف فى وجه سنة التطور الأزلية ٠٠

ولذلك فنحن نحس أن الصراع الطبقى قد تحول بالفعل الى صالح الطبقة الكادحة برغم كل محاولات الطبقات الأرستقراطية والاقطاعية والرأسمالية والبورجوازية للتمسك بالامتيازات الطبقية القديمة ٠٠ وقد جسد نعمان عاشور كل عوامل الانحلال والتدهور التى أصيبت بها هذه الطبقات فى شخصية عبد المقتدر الباشا السابق بينما بلور محاولات هذه الطبقات للتشبث بالامتيازات السابقة فى شخصية زوجته رفيقة هانم العصبية والمتوترة دائما كدليل على الانهيار الذى تستشعره هذه الطبقات ولكنها تحاول تجاهله ٠٠ وفى الكفة الأخرى من الصراع الطبقى نجد أنور الشاب الجامعى خريج الحقوق وأمه وصيفة الباشا الخاصة ٠٠ وهو يمثل الشاب المتطلع الى مكاسب جديدة لا تقف فى طريقها الحدود الطبقية التى اصطنعها المجتمع ٠٠ ولذلك فهو يصر على الزواج من جمالات ابنة أخت رقيقة هانم رغم الفارق الطبقى الشاسع ٠٠ وبذلك يقدم لنا نعمان عاشور نفس الصراع الذى تخوضه الطبيعة ممثلة فى الغريزة الجنسية والميل العاطفى ضد الحواجز الاجتماعية المصطنعة ممثلة فى التقسيم الطبقى والفروق الاقتصادية ٠٠ وهو نفس الصراع الذى بلوره من قبل برنارد شو فى معظم مسرحياته والذى يؤكد اننا اذا أردنا تربية انسان من نوع جديد يدفع الانسانية خطوات الى الأمام فلن يمكننا هذا الا من خلال ازالة الطبقات الاجتماعية وتذويب الفروق الاقتصادية بحيث تنال كل طبقات المجتمع نصيبها من العدالة الاجتماعية بعيدا عن الغيبيات الرومانسية والأوهام المثالية والخداع السياسى ٠٠ ويجب فى نفس الوقت أن تسود النظرة العلمية تجاه شئون الحياة لأن ذلك يسهل من مهمة التطور الانسانى ويمنع أى ضياع أو تكرار أو تشتت ٠٠ ولكى نمهد الطريق لهذا يجب أن نخلق الجو الصالح عن طريق تذويب طبقات المجتمع وتخليصه من الآفة الكبرى المتمثلة فى الرأسمالية المستغلة ٠٠ والحب ـ كقوة دافعة لتنفيذ سنة التطور ـ لا يمكن أن يشق طريقه تحت وطأة الرأسمالية التى تقسم البشر طبقا لما يملكونه من أموال ، وتخلق الحقد والكراهية بين مختلف الطبقات ٠٠ مما يحتم علينا احلال الاشتراكية محلها لكى نتيح الفرصة للزواج المتكافىء السعيد القائم على التوافق

الوجدانى والنفسى بعيدا عن كل المؤثرات الاقتصادية والعقد الطبقيـه التى ترسبت بسبب الفروق الاجتماعية ·· مما يساعد كل فرد على أن يختار شريكة حياته دون ما اعتبار لطبقتها التى تعلو أو تنخفض عن طبقته ·· وبذلك نضمن خلقا صحيا وسليما للأجيال القادمة لأنها نتيجة زواج قائم على أساس متين من الرغبة المشتركة والحاجة المزدوجة لكل من الزوجين ·· ولا يمكن أن يحد الحب ـ وهو احدى قوى الطبيعة ومصادر حيويتها ـ بحدود الطبقات الاجتماعية ·· ويجب علينا أن ننظم المجتمع بحيث يستطيع أى فرد أن يتزوج من الانسان الذى يرغبه ويحبه دون فقدان للكبرياء والكرامة ··

ولا يترك نعمان عاشور الصراع الطبقى يأخذ طابعا سطحيا وذلك عن طريق تقسيم شخصياته الى فريقين كما نجد فى لعبة كرة القدم على سبيل المثال ·· أى أنه لا يوجد أى احتمال للالتقاء أو الاندماج بينهما·· لأن الصراع أعمق من المنافسة بكثير ·· ذلك أن المنافسة تحمل فى طياتها الحصول على مكاسب محدودة ·· ولن يتأثر المتنافسون كثيرا اذا فشلوا فى الحصــول على هذه المكاسب لأنهم سيتفرغون للحصــول على مكاسب أخرى ·· وتلك هى طبيعــة المنافسة التى تحتمل المكسب والخسارة ·· ولكنها لا تتحول الى قضية حياة أو موت كما نجد فى الصراع الذى ينشب بين الطبقــات المختلفة وفيه يحاول كل فرد الدفاع عن حيــاته وكيانه روجوده من خلال انتمائه الى طبقة معينة تحميه وتخلق له الفرص التى يحاول انتهازها ·· وتختلف المنافسة عن الصراع فى أن الهدف موجود أمام المتنافسين ·· وعلى كل منهم أن يبذل قصارى جهده وأقصى ما فى وســعه لكى يحقق هذا الهدف ·· أى أنهم يسيرون فى خطوط متوازية مؤدية الى الهدف··ولكن فى الصراع دفاعا عن الكيان الاجتماعى والوجود الذاتى لا يوجد الهــدف بنفس التحـديد الموجود فى مجال المنافسة بل يحاول المتصارعون الحصول على مكاسب يملكها آخرون ولذلك يحـدث الاحتكاك فالصدام ثم الصراع الذى لابد وأن يتحول الى قضــية حيــاة أو موت ·· بينما لا يوجد هذا الاحتمال فى المنافسة لأن الهدف عرضة لأن يحققه الأقوى أو الأسرع ··· الخ ولا يخضع الهدف لسيطرة فريق معين من المتنافسين ·· أما الصراع فينبع من محاولة فريق الحصول على مكاسب يمتلكها فريق آخر بالفعل ··

ولعل الرأسمالية تحاول دائما التنفيس عن طاقات الصراع الطبقى المكبوتة داخل الأفراد عن طريق المنافسة التى تخلق فرصة زائفة تزين للأفراد أن المكاسب متاحة للجميع وخاصة هؤلاء الذين يبذلون قصارى

جهدهم للحصول عليها ‥ وتكون النتيجة أن يقضى المتنافسون حيـاتهم جـريا وراء الأمل الذى لن يتحقق وخاصـة ان كانوا لا يملكون نفس الوسائل الفعالة والأدوات التى يمكن استخدامها فى المجتمع الذى أحالته الرأسمالية الى غابة البقاء فيها للأقوى والأعنف ‥ وطبقا لهذا المعيار يولد نعمان عاشور الصراع الطبقى فى مسرحيته بعيدا عن المنافسـة السطحية والساذجة ‥ لأن أطراف الصراع تتشابك فى علاقات معقـدة وأبعاد متعددة بحيث لا تقف الطبقات الاجتماعية المختلفة فى عزلة تامه عن بعضها البعض بل تتداخل من خلال الخيوط المتعارضة والمتوازيه لنسيج المسرحية مما يمنح المسرحية خصوبة درامية تجنبها التسطيح والمباشرة ‥ بدليل أن رقيقة هانم زوجة عبد المقتدر الباشا السابق لها أخت كبرى رقيقة الحال تدعى الست سكينة ولا يمكن أن تنتمى بأى حال من الأحوال الى نفس طبقة رقيقة هانم برغم انتمائها الى نفس الأب والأم‥ولذلك نجد حسن ابن الست سكينة يحتقر خالته الأرستقراطية ولا يكن لها أية عاطفة أو يقيم لها أى اعتبار ‥ بينما يمثل قنديل أو الشيخ قنديل سابقا دور الانتهازى الذى يحاول التسلق الى الطبقـات المستغلة عن طريق التمسح والمداهنة وهو لهذا يقوم بدور سكرتير الباشا ‥ ويمثل هؤلاء الحائرين بين الانتماء الى طبقتهم والتعلق بأهداب الطبقات الأخرى ‥

وهكذا لا نستطيع تحديد أطراف الصراع بنفس التحديد الذى نجـده فى مجال المنافسـة ‥ لأن الأفراد مهما باعدت بينهم الطبقات الاجتماعية والفروق الاقتصادية والحواجز الفكرية فهم ينتمون الى فصيلة واحـدة ذات خصائص مشـتركة وملامح عريضـة نطلق عليها لفظ الانسانية ‥ وهذه الخاصية منحت شخصيات نعمان عاشور الكثير من الحيوية الخلاقة البعيدة عن التصنيف والنمطية ‥ لأننا نحس مثلا ان عبد المقتدر عبارة عن انسان يمر بظروف معينة قبل أن يكون ممثلا للطبقة الأرستقراطية المنهارة ‥ فوجود الشخصية ليس مرتهنا بحدود الطبقة وان كانت تحمل الكثير من بصماتها ‥ لأن الشخصية تحيا حياتها الخاصة داخل ظروفها المعينة وأحوالها المحددة بعيـدا عن العموميات المجردة ‥ فالطبقة ليست سوى الخلفية الاجتمـاعية التى تتحرك أمامها الشخصـية وتبرز لنا سلوكها فى مختلف المواقف الدرامية‥فالمؤلف يقوم بتوظيف الطبقة الاجتماعية دراميا لخدمة الشخصية داخل الموقف بحيث لا تقوم الشخصية على خـدمة الطبقـة وحتى لا تتحول المسرحية الى مجرد عرض مسطح للصراع الطبقى ‥

ويعتمد نعمان عاشور فى بلورته للشخصية على ايراد التفاصيل الدقيقة المميزة لحيـاة الشخصـية بحيث تلازمها كطـابع مميز لسلوكها وتفكيرها يجعلها تختلف عن الشخصيات الأخرى التى تنتمى الى نفس الطبقة وتجنبهـا الوقوع فى خطأ النمطية العمـومية ٠٠ ولعل افتتاحية المسرحية تؤكد لنا هذا المنهج فى الموقف الذى يدور بين عبد المقتدر باشا وأخيه خليل ٠٠ فرغم انتماء الاثنين الى نفس الطبقة فاننا نجد من الفروق الشخصية بينهما الكثير :

أم أنور : (وهى تقف على باب حجرة نوم الباشا وتتطلع الى خليل بك الذى توسط الغرفة واقفا) دقيقتين يا خليل بك ٠٠ استنى هنا سعادتك دقيقتين ٠

خليل : صحهولى يا ست ٠٠ قولى له أخوك خليل عاوزك ضرورى ٠٠

أم أنور : (وهى تدخل الغرفة) حاضر يا بيه ٠٠ من عينى ٠٠ (لا تكاد تتقدم حتى نرى أقدام الباشا تتحرك وهو يغادر الشازلونج ويتكلم من الداخل) ٠

الباشا : أنا صاحى يا خليل ٠٠ هو أنا نايم ٠٠ حد قال لك على أنا نايم ٠٠ (يطل برأسه من الباب وهو يبحث عن الشبشب بقدميه بينما أم أنور تخرج الى الغـرفة) أنا صاحى ومفتح عينى على الآخر أهه ٠٠

أم أنور : يا بيه اتفضل ٠٠ ده بيتك (وتدعوه لدخول الغرفة) ٠٠

خليل : هى رقيقة هانم مش جوه والا ايه ٠٠ (يهم بالتحرك نحو الغرفة واذا بالباشا يظهر مشيرا اليه ٠ وهو يمضى فى خطوات بطيئة مادا يده الى أم أنور) ٠

الباشا : يا خليل خليك مطرحك ٠٠ أنا جاى لك ٠٠ خليك مطرحك ٠٠ خدى ايدى يا أم أنور هه ٠٠ هيه (وحين يصبح داخل الحجرة) رقيقة هانم فى أوضتها يا خليل ٠٠ ما عادتش بتنام ويايا خلاص جابت لها سكرتيرة جديدة ٠٠ بنت أختها بتنيمها وياها (وهنا يلحظ خليل أن الباشا يرتدى جلابية النوم البيضاء ذات الأكمام الواسعة وعلى رأسه طاقية النوم ذات الطرطور) ٠

خليل : بس يا عبد المقتدر ٠٠ قايم بالجلابية ؟ ٠٠

الباشا : ألبس الاسموكنج يا خليل ؟ ٠٠ ألبس لك الفراك على الصبح ؟

خليل : هو احنا الصبح ٠٠ دى الساعة عشرة دلوقت ٠٠ عشرة وتلت كمان ٠٠ انت بتصحى متأخر كده ليه ؟ دى موش عادتك ؟

الباشا : أنا صاحى من الفجر يا خليل ٠٠ لسه ما صليتش ٠٠ الوقت سرقنى ما لحقتش أصلى ٠٠ هاتى السجادة يا أم أنور ٠٠ أما أخطف لى ركعتين ٠٠ ايه اللى جابك يا خليل ؟ ما هى مش عادتك برضه خد ايدى قعدنى (يجلس على مقعده اياه) ٠٠

وهكذا تتكامل الملامح الخاصة بالشخصية أمامنا من خلال الحدث والحوار دون تأكيد مبالغ فيه على ملامح الطبقة العامة ٠٠ وان كانت هذه الملامح تبرز من حين لآخر بطريقة واضحة فلأن الموقف الدرامى يتطلب ذلك وليس لأن نعمان عاشور يرغب فى تقديم تقرير مفصل عن هذه الملامح من خلال شخصـياته ٠٠ فبعد هـذه التفاصيل الدقيقـة ترتفع ايقاعات الصراع الطبقى مبلورة لنا عجلة الزمن الذى تدور منذ الأزل والى الأبد دون مراعاة لهؤلاء الذين لا يستطيعون سوى الانتظار والترقب لأنهم فقدوا القدرة على التحرك والمبادرة :

خليل : شوف بقا يا عبد المقتدر ياخويا٠٠أنا عاوزك تسمع كلامى أحسن لك ٠

الباشا : ايه يا خليل ٠٠ فيه حاجة حصلت جديدة ؟ (وحين يراها) سيبينا انتى يا أم أنور دلوقت ٠٠ ايه اللى حصل بقا ٠٠

خليل : انت صحيح راجل كبير ومجرب ٠٠ وكنت وزير خمس مرات ٠٠ وباشا قد الدنيا ولك اســمك ومكانتك وأهميتك وهيبتك ٠٠ أنا ما أنكرش ده كله عليك يا عبد المقتدر ٠٠

الباشا : استريح يا خليل ٠٠ انت جاى لى بلعبة جديدة ٠٠ انت عاوز تقول ايه ؟

خليل : عاوز أقول انك تقعد فى بيتك وتتكن ٠٠ انت طـول عمرك كنت فوق ٠٠ اما فى الوزارة وزير ٠٠ يا اما فى الشركات مدير ٠٠

الباشا : يعنى ايه يا خليل ؟

خليل : ما عاشرتش بقية النــاس اللى على الأرض زى أنا ما عاشرتهم ما تعرفش ايه اللى حصل واستجد على الناس فى الكام سنة اللى فاتم ٠٠ البلد النهارده فيها روح تانية وجو تانى ٠٠

ويتنوع الصراع الطبقي الى صراع بين الماضي والحاضر ٠٠ هـذا الصراع الذى يصدر عن الأشخاص الذين يعيشون الحاضر بعقلية الماضى مما يتنافى مع سنة التطور التى تشترط التغيير الكامل لكل جزئيات الكيان الاجتماعى ٠٠ وهو التغيير الذى يكفل القضاء على المتناقضات التى قد تعوق دوران عجلة الزمن ٠٠ ولعل عبد المقتدر يمثل احدى هذه المتناقضات التى لن تستطيع الصمود فى وجه التغيير ٠٠ فهو يقع ضحية الشد والجذب بين أخيه خليل وزوجته رقيقة ٠٠ يريد منه أخوه خليل أن يتسلح بالمرونة والتجاوب مع متطلبات العصر بينما تجبره زوجته رقيقة على التشبث بأهداب الماضى ورفاهية الزمان الذى ولى بلا عودة ٠٠ والصراع الذى تدور رحاه داخل عبد المقتدر يمنح شخصيته المقدرة على أن تحيا حياتها الخاصة فى ظل ظروفها التى تميزها عن الشخصيات الأخرى :

خليل : اسمعنى يا عبد المقتدر ٠٠ المسالة موش مسألة ألقاب وبس ٠٠ وجودك والماضى بتاعك أصبح غير ضرورى للحياة العامة ٠٠ المفروض كده ٠٠

الباشا : قصره ٠٠ عاوزنى أعمل ايه يا خليل ؟

خليل : (يقترب منه) انت فكرت أولا فى حكاية الرولزرويس ٠٠

الباشا : ما تتكلم فى حاجة واحدة ٠٠ بتنط فى موضوعاتك ليه ؟

خليل : علشان ما انتش راضى تفهمنى ٠٠ أنا عارف انك موش هاين عليك تضحى بنفوذك ٠٠ زيك زى كل اللى كانوا باشاوات ٠٠

الباشا : انت ناوى على حاجة ؟ ده كلام تقولولى ٠٠

خليل : (متابعا لا يلقى اليه بالا) وعارف ان رقيقة هانم هيه اللى جابراك على ده كله ٠٠ لكن انت انتهيت يا عبد المقتدر ٠٠ زمانك انتهى وأيامك انتهت ٠٠

ولا شك أن واقعية خليل تشكل نغمة معارضة لتلك التى تمثلها رقيقة هانم زوجة عبد المقتدر ٠٠ ولو أن نعمان عاشور اكتفى بتقديم عبد المقتدر كباشا سابق يقف فى وجه التطور لأنه لا يسير لصالحه لحكم عليه بالنمطية المسطحة التى تكتفى بتقديم الملامح العريضة والخصائص المشتركة لطبقة معينة وتكثيفها خلال الشخصية ٠٠ وبذلك يقتصر دور الشخصية على ابراز هذه الملامح التى قد لا تمت كلها اليها بالضرورة

مما يفقدها ملامحها الخاصة وكيانها الذاتي بحيث يصعب علينا التعرف عليها بسهولة لأنها قد تتشابه تماما مع أنماط مماثلة في مسرحيات أخرى ٠٠ أما الصراع الذى يدور داخل عبد المقتدر بين المرونة والصلابه أو بين مسايرة الحاضر والتمسك بأهداب الماضى والذى يمثل قطبيه أخوه خليل وزوجته رقيقة فيمنح شخصية عبد المقتدر وجودها الانسانى الخاص بها والمتشكل طبقا لظروفها الذاتية :

خليل : يا عبد المقتدر انت ساعدتنى فى زمنك كتير ٠٠ وأنا دلوقت لازم أساعدك وأنقذك ٠٠

الباشا : تنقذنى من ايه ؟

خليل : من نفسك ٠٠ ومن هوسة مراتك ٠٠ أنا عارف ان هى اللى بتزقك ٠

الباشا : بتزقنى ٠٠

خليل : وحاتفضل تزقك لغاية ما توقعك على وشك ٠٠ عاوزاك تستنى باشا زى ما كنت باشا ووزير زى ما كنت وزير ٠٠ ومش هاين عليها انك تسيب الشركات ليه ؟ ليه ده كله ؟ علشان مكانتها هى فى وسط الستات ٠٠ وانت مش شاعر بالخطر ٠٠

ويبدو الجانب المأساوى جليا فى حياة الأفراد الذين تحللت طبقتهم الاجتماعية أو أوشكت ٠٠ ولكن المأساة تبلغ قمتها عندما يحاول هؤلاء الأفراد التمسك بتقاليد الطبقة التى تتفتت بين أيديهم ٠٠ ويحاولون الوقوف فى وجه تيار الزمن اما عن جهل ولا وعى أو عن غباء وعنجهيه ٠٠ تلك هى ثغرة الضعف الكامنة فى نفوس هؤلاء الناس والتى تثير فينا الشفقة والرعب اذا كانت آثارها مدمرة ٠٠ ورغم وجود العنصر المأساوى فنحن قد نضحك من هؤلاء الأفراد اذا كانت نقاط ضعفهم مضحكة بمعنى أنها تضعهم فى مواقف تثير الضحك والسخرية ٠٠

ولا يحاول نعمان عاشور أن يتدخل مباشرة لكى يثبت لنا تحلل الطبقة واندثارها وانما يقدم لنا التفاصيل الدرامية الدقيقة من خلال تحرك الشخصية داخل الموقف ٠٠ وهو يوزع هذه اللمحات طبقا لمتطلبات التسلسل الدرامى للأحداث ٠٠ فمثلا نجده تارة يؤكد لنا أن الطبقة البورجوازية قد بلغت حدا من العقم يمنعها من مواصلة وجودها :

خليل : أريح لك تسمع كلامى ‥ خليك فى حالك وفى مالك ‥ عندك العزبة ميتين فدان وسرايا طويلة عريضة ‥ وسندات الاصلاح الزراعى ‥ آلاف مؤلفة وفلوسك السايبة وأسهمك فى كل الشركات ‥ وعندك اتنين وستين سنة ‥

الباشا : ستين يا خليل ‥ موش كبير ‥

خليل : كبير على الأيام اللى استجدت ‥ افهمنى ‥ اقطع صلتك باللى فات ‥ وبص النهاردة لصحتك ‥ انت ايه اللى تاعبك ‥ ده انت لا ولد ‥ ولا بنت ‥ ولا يحزنون ‥

الباشا : لا ‥ يحزنون يا خليل ‥ بتعايرنى ‥ أنا عملت اللى على ‥

وفى لمحة أخرى يبلور لنا نعمان عاشور مدى التشتت الفكرى الذى بلغته الطبقة الأرستقراطية وذلك فى الحوار الذى دار بين الباشا وأم أنور حول سجادة الصلاة :

أم أنور : السجادة يا سعادة الباشا ٠

الباشا : لقيتيها ؟ لقيتيها فى الفراندة ؟؟

أم أنور : لا يا سعادة الباشا دى كانت فى أوضة السفرة ٠

الباشا : وايه اللى وداها فى أوضة السفرة يا أم أنور ؟ حد كان بياكل عليها ؟

أم أنور : لا يا سعادة الباشا ‥ ما هو أصل لازم سعادتك صليت العشا امبارح فى أوضة السفرة ‥

الباشا : ازاى بقى ‥ أنا متعشى بره امبارح ‥ حا أصلى العشا فى أوضة السفرة كمان ‥ دى لخبطة ايه ده يا خليل ‥

خليل : مش باقولك ‥ حتى ما انتش عارف تصلى فين ‥

هذا عدا الأمراض الجسمية والنفسية التى أصيب بها عبد المقتدر مما جعل كل شئ يتغير فى نظره ‥ والتغيير برغم أنه الى الأمام فان عبد المقتدر يعتبره الى الأسوأ ‥ حتى الماء قد تغير مذاقه فى فمه مما يجعله يقول لخليل : « الميه زى اللى زفره والا ايه ‥ خد الكباية يا خليل » ‥ ولكن نعمان عاشور لا يستغل هذا الايحاء الدرامى على طول الخط بل أحيانا يتغلب عليه الوعى الحاد الذى يلازم معظم كتاب المسرحية الواقعية والذى يضطرهم الى اضفاء هذا الوعى على الشخصيات حتى ولو

لم تكن بقادرة عليه وذلك ما حدث فى حالة خليل ٠٠ وهو برغم مرونتــه وتجاوبه مع روح التطور فان نعمان عاشور يمنحه الكثير من روح المؤلف المسرحى أو الناقد الفنى ٠٠ تلك الروح التى يجب أن تتسنى لنعمان عاشور نفسه ولكن لا يتحتم أن تتاح لشخص مثل خليل ينظر الى الدنيا نظرة الخبير بتطورات العصر الاجتماعية والاقتصادية وليست نظرة الناقد الذى يحلل الرموز والدلالات الكامنة خلفها بدقة موضوعية ولا تتسنى لسواه :

خليل : أشرح لك ٠٠ أصل الرولز عند مراتك رمز للباشوية بتاعتك ٠٠ رمز للسلطة بتاعتك ٠٠ ورمز للأبهة اللى راحت ٠٠ فاهمنى ؟

الباشا : (يتحرك قائما) شوف لى كباية أتمضمض علشان أصلى أحسن ٠٠ (يرى كوب ماء على المكتب) هات الميه دى يا خليل أتمضمض ٠٠

خليل : (وهو يحضر الكباية ويعطيها له) طول ما الرولز دى موجودة طول ما انتو عايشين فى خطر ٠٠ لكن يوم ما تروح حتفوق لنفسك ومراتك تفوق معاك وتعرف انك خلاص انتهيت ٠٠

ولكن هذا الوعى الحاد لا يستمر بنفس الدرجة بل يعود المستوى الدرامى للأحداث الى مسايرة التكوين الاجتماعى والنفسى للشخصيات ٠٠ وخاصة فى المواقف التى تظهر فيها رقيقة بكل عصبيتها وانطلاقها كالسهم وعيــونها التى تتحرك فى كل اتجــاه ٠٠ وهى تتصرف بهــذا الأسلوب دون وعى كامل بالدوافع المؤدية الى هذا ٠٠ ولكن احساسها الخفى بأن طبقتها قد انتهى عصرها هو الذى يثير فى نفسها التوتر والقلق والضيق والشك والتوجس ، وتنعكس كل هذه المؤثرات على تصرفاتها وسلوكها ٠٠ وان كان عبد المقتدر يجسد الانهيار الذى تمر به الطبقة البورجوازية فان رقيقة زوجته تمثــل روح المقــاومة التى تتسلح بهــا الشخصية عندما تتفتت الطبقة من حولها ٠٠ وهى تقاوم لأنهــا تحس انها بلا كيان خارج طبقتها ٠٠ لأن الطبقة بالنسبة لبعض الشخصيات تقوم بدور الماء بالنسبة للسمك ولذلك لا تستطيع الشخصية مجــرد تصور انتهاء هذه الطبقة وقد يظن البعض أن تمسك رقيقة باهداب الماضى وتقاليـــد الطبقة صــــادر عن جشــــعها وطمعها ٠٠ ونحن لا ننكر وجود هذه العوامل ولكنها لا تخرج عن كونها نتائج لأسباب أكثر عمقا وجوهرية ٠٠ وهذه الأسباب تتركز فى دفاع الشخصية عن وجودها ذاته ٠٠ ذلك الوجود المرتهن بوجــود الطبقة نفسها ٠٠ ولا ننسى أن رقيقة لم تدخــــل فى مرحلة الشيخوخة بعد وبذلك لا تكون قد حققت وجودها اعتمادا على وجود طبقتها كمــا فعل زوجها العجوز على سبيل المثال ٠٠ ومن هنا كانت الايحاءات الذكية التى أحاط بها نعمان عاشور

شخصية رقيقة وهى الايحاءات التى تركزت فى حركتها العصبية والمتوترة والقلقة ٠٠ والتى بلورت لنا احساسها اللاواعى والواعى على حـد سـواء بتدهور طبقتها وانحلالها :

رقيقة : (تحضر بنفسها الى التليفون وتأخذ منها السماعة بعنف) اوعى كده ٠٠ اورينى السماعة أنا ما أحبش اللكاعة ٠٠ شوفى الكبريت انتى ٠٠

جمالات : النمرة أصلها مشغولة يا خالتى (وقد رأتها تدير القرص ثم تقفل) ٠

رقيقة : لازم وصلم ٠٠ يا نارى (تدير القرص) زمانهم مستنيينا فى الجمعية ٠٠ ميعادنا مع الوزير اتناشر (تنظر فى الساعة فى يدها) دلوقت اتناشر الا تلت ٠

جمالات : (وهى تبحث عن الكبريت فى كل مكان) لسـه بدرى يا تانت ٠

رقيقه : (فى غضب والسيجارة فى فمها ٠٠ تخرجها وترد عليها) بدرى ازاى ٠٠ ايش عرفك انتى ٠٠ رحتى قبل كده لوزره ؟ هاتى الكبريت (تضع السماعة على التليفون) اطلبيهم تانى ٠٠ امسكى السماعة حا تقع من ايدى (تجـرى جمالات لتمسـك السماعة وتقف لتدير القرص بينما رقيقة هانم تشعل سيجارتها) ٠٠

ويستمر سلوكها بهذا الأسلوب طوال المسرحية مجسدا لمأساتها ٠٠ ونظرا لنمطية السلوك فقـد استحالت شخصـية رقيقة فى بعض الأحيان الى نمط ذى ملامح محددة لا تتغير مهما بلغت حـدة احتكاكها بالأحداث ٠٠ وقد تفادى نعمان عاشور السطحية النمطية ذات البعدين بايراد مثـل هـذه التفاصيل الدقيقـة والايحاءات الذكيـة التى جعلت الشخصية تحيا أمامنا فى المواقف التى تمر بها ٠٠ ورغم عدم تطورها فانها قامت بدورها المرسوم لها فى البناء ٠٠ فالنمطية تعتبر عيبا دراميا عندما تعجز الشخصية عن القيام بالدور الذى من أجله جاء بها الكاتب٠٠ ولكنها تعد أداة درامية فعالة عندما تلعب الشخصية دور النغمـة التى تتكرر من أجل بث ايحاءات معينـة أو تأكيد معان محددة يقصـدها الكاتب ٠٠

وليست قسوة رقيقة على زوجها مبعثها طبيعة غريزية كامنة فيهـا بقدر ما هى احساس سببه تدهور زوجها الذى يذكرها فى كل لحظـه بتدهور طبقتها :

الباشا : وحياتك يا رقيقة تبعتى لى أم أنور علشان تلبسنى ٠٠

رقيقة : (تتوقف قليلا عن السـير وكانت متجهة للخروج) انت موش كنت ناوى تقعد فى البيت النهاردة ؟

الباشا : حا أروح لبتـاع الكهربا يعمل لى رجلى ٠٠ أنا مفصص ٠٠ مفصص ٠

رقيقة : (وهى خارجة تشير بأصبعها على رأسها) ما انت طول عمرك مفصص امتى كنت سليم ؟

الباشا : (وهى خارجة) الله يسامحك يا رقيقة (يزعق لتسمعه) ابعتى لى قنديل كمان ٠٠ ابعتى لى قنديل ياخدنى للكهربا (ولما يراها قد اختفت تماما) ربنا يكهرب عيشتك (وحده) آه يانى ٠٠ وبعدين ٠٠ وبعدين يا خليل ٠٠ عاوزنى أفضى علشان أقعـد لرقيقة فى البيت ٠٠ أنا عندى الموت أحسن من رقيقة ٠٠ حا أقعد لها برجلى مكسورة ٠٠ والنبى لقايم ألبس (يهم بالقيام ويغادر الكرسى) لوحـدى ٠٠

ولعل الصراع الخفى الذى يدور بين أفراد الطبقة الواحدة — كما يحدث هنا بين عبد المقتدر وزوجته رقيقة — يجنب الأحداث والمواقف الوقوع فى خطأ التسطيح التقريرى الذى يفترض نمطية كل اتجاه ضد أى اتجاه آخر بصرف النظر عن العوامل التى تتفاعل داخل الاتجـاه الواحد ٠٠ لأن معظم كتاب الدراما الواقعية يعتقدون أن الصراع الطبقى ينبع فقط من الصراع المحدد والواضح بين الطبقات المختلفة ولا يحاولون امعان النظر فى الحقيقة التى تقول ان الحياة نفسها قائمة على الصراع ٠٠ وأن أفراد الطبقة الواحدة ليسوا مجرد قطع من الشطرنج يحركها الاتجاه الاجتماعى طبقا لمصالح الطبقة ٠٠ وانما يوجد صراع بين أفراد الطبقه الواحدة ٠٠ وقد أدرك نعمان عاشور هذه الحقيقة وحاول تجسيدها دراميا فى المواقف التى دارت بين عبد المقتدر وزوجته رقيقة ٠٠

وينتقل هذا الصراع الخفى بين شخصيات الطبقة الواحـدة الى الصراع الطبقى الصريح الذى تحتمـه الفروق الاقتصـادية والحواجز الاجتماعية والاختلافات الفكرية ٠٠ وذلك فى الصراع الذى يدور بين الباشا وأنور ابن وصيفة الباشا الخاصـة ٠٠ فقد أراد أن يتزوج من جمالات ابنة شقيقة زوجته رغم الفارق الطبقى الشاسع بينهما مما أثار عليه حفيظة الطبقة البورجوازية التى تنظر الى محاولته على أساس أنها

احـــدى علامات تدهورها وانهيارها ٠٠ وهكذا يدور الصراع الطبقى فى « الناس اللى فوق » على كل المســتويات ٠٠ وهو صراع لا يقتصر على المظاهر الاجتماعية أو الفروق الاقتصادية فقط بل يتغلغل الى داخـل وجدان الشخصيات ويشكل كيانها النفسى وعقائدها الفكرية ٠٠ اى أن الصراع الطبقى يتحـول الى صدام أقدار لا مفر منه بحكم وجـود الأضداد واحتكاكها فى زمن ومكان معينين٠٠فمتى تقابلت هذه الأضداد نشب الصراع فى التو والحال ٠٠ وبذلك يتحول الصراع الطبقى الى صراع درامى ٠٠ وتتحول الطبقـة الى مجرد دافع يكمن وراء ســلوك الشخصيات داخل المواقف الدرامية ٠٠ وبذلك يخضع نعمان عاشور المضمون الاجتمــاعى لحتميات التشــكيل الفنى وضرورات الخلق الدرامى مما يمنح أعماله قوة تساعدها على تخطى حدود العصر الذى استقت منه مادتها :

أم أنور : ابنى أنور يا سعادة الباشا ٠٠

الباشا : اللى خد ليسانس الحقوق ٠٠ اللى كنتى بتقولى عايزه تجوزيه لجمالات ٠

أنور : أيوه يا أفندم ٠٠ أنا يا أفندم ٠

الباشا : انت بجح قوى ٠٠ فاكر نفسك حتبقى محامى بالبجاحة دى ؟

أنور : ايه الكلام ده ؟ بتقول ايه ؟

أم أنور : أسكت يا أنور ٠٠ ما هو البركة بقا فيك يا باشا ٠

الباشا : البركة فى ليه ؟ هو أنا اللى حا أصرف عليه ده راخر ٠٠ هو أنا حا أفتح له المكتب ؟

انور : لا يا سعادة الباشا ٠٠ تصرف على ده ايه ؟ وأنا محتاج لحد ؟

الباشا : أمال جاى لى ليه ؟

أنور : الله ٠٠ جاى لك ليه ازاى ٠٠٠٠

أم أنور : يا أنور أسكت ٠٠ أصله يا باشا امتحن فى ديوان الموظفين ونجح تلات مرات بس الوظايف قليلة عليهم ٠٠

الباشا : طيب وأنا حا أعمل له ايه ٠٠ وأنا اللى حا أكترها ؟

أنور : يا امه أنا قايلك ما قابلش حد ٠٠ دى مسألة كرامة ٠٠

نلاحظ فى مثل هذا الموقف الصراع الذى يدور بين أفراد الطبقه الواحدة مرة أخرى ، ولكنه يدور هذه المرة بين أنور وأمه نظرا لاختلاف الأجيال · فلقد تعودت أم أنور ـ التى اشتغلت طيلة حياتها وصيفة خاصـــة للباشا ـ على تحقيق مطالبها عن طريق الرجـاء والاستجداء والاستعطاف ·· أما ابنها أنور ـ الذى ينتمى الى جيل مختلف والذى درس حقوق الانسان وكيفيـة الدفاع عنها فى كليـة الحقوق ـ فيأبى الخضوع للطبقة البورجوازية لأنه يعلم جيدا الطريقة التى وصلت بها الى التحكم فى مقدرات الطبقة الكادحة ·· ولذلك تتعدد أبعاد الصراع فى مثل هذه المواقف ·· فنجـد الصراع يدور بين أنور وأمه بحـكم اختلاف الجيل والثقافة برغم الانتماء الى طبقة واحدة ·· ثم يدور صراع على مســتوى طبقى بحت بين أنور والباشا بحـكم تناقض العقـائد الاجتماعية والمصالح الطبقية والرواسب النفسية ·· وفى المقدمة نجـد الصراع المستميت الذى تبذله أم أنور لتعيين ابنها فى احدى الوظائف الحكومية بينمـا يقاومها ابنها لأنه لا يرضى لنفســـه أسلوب الرجاء والاستجداء والاستعطاف ··

ثم ينتقل الصراع الى مستوى آخـــر عنـدما تفاجأ رقيقة بالوزير يعتذر عن الاجتماع بسيدات الجمعية النسائية التى تنتمى اليها لانشغاله بما هو أهم من هـذه الجمعيـات التى أنشئت أساسا لتخدير الفقراء ومنحهم ما يسد رمقهم وما يمنعهم فى نفس الوقت من أن يروا حقـائق حياتهم فى ضوء يدفعهم الى مقارنتها بحياة الطبقة المستغلة ·· وبالتالى تطمئن هـذه الطبقة الى استقرار الوضع على ما هو عليه لأن نذر الثـورة لا تشحن بما فيه الكفاية فى نفوس الفقراء بسبب التشتت الذى تمارسه الطبقة المستغلة من حين لآخر ··

وهكذا كلما تواتر الصراع تأزمت أحوال رقيقة وأحست أن الظروف الاجتمـاعية الجديدة تحاصرها من كل جانب وأنها مهما استماتت فى المقاومة فان سنة التطور ما زالت أقوى منها ومن أى شخص آخر تزين له نفسه بذل نفس المحاولة ·· ومن ثم فان التصاعد الذى يحدث فى عصبيتها وتوترها وقلقها ناتج عن تزايد احساسها بالاختناق الاجتماعى والحصار الطبقى مما يجنب شخصيتها الكثير من النمطية بسبب الديناميكيه المتعددة الأطراف التى يعتمد عليها الصراع الطبقى فى دفعه للمواقف الدرامية :

جمالات : أسكت يا عمى على اللى حصل ·· موش الوزير مارضيش يقابل

حد من ستات الجمعية ·· وحولهم على وكيل الوزارة ·· كان عنده لجنة تخطيط ·

خليل : وعملت ايه خالتك رقيقة ؟

جمالات : اللي ما يتعمل ·· متنرفزة على الآخر ·· لا قدرت تأخد الرولز رويز بتاع الباشا ، ولا قدرت تقابل الوزير ·· كسفة كبيرة ·

ونظرا للحصار الاجتماعي الذي تعانيه رقيقة والعنجهية التي ما زالت تحكم سلوكها فانها كلما تأزمت بها الأحوال نجدها تهرب من الواقع الجاثم على صدرها الى دنيا الحيوانات التي لا تؤمن بسنة التطور لأن الكلب على سبيل المثال سيظل كلبا ولن يعض سيده في يوم من الأيام ·· أما سنة التطور التي تحكم البشر فلا تترك أي أحد في مركزه الاجتماعي كما هو ·· فالمجتمع محيط زاخر بكل موجات الصراع وتيارات الاحتكاك وحركات الجزر والمد والغرق في انتظار كل من يتصدى لحركة المجتمع الأزلية والأبدية :

خليل : وخبطتين في الرأس توجع ·· هي راحت فين ؟

جمالات : انت ما شفتناش وانت داخل ·· واحنا واقفين جنب كشك الكلاب ··

خليل : شفت مين ؟

جمالات : أنا وتانت رقيقة ·· ما أنا شايفة حضرتك وانت داخل كانت هي جوا الكشك بتأكل الكلاب ·· عادتها لما بتزعل كده ·· تروح تأكل الكلاب لغاية أعصابها ما تهدى ··

خليل : ومين كان وصف لها العلاج ده ؟

جمالات : هي كده يا عمي ·· ما يروحش منها الشر الا اذا أكلت الكلاب ··

ويبدو أن نعمان عاشور قد قرر أن يجعل من خليل الشخصيه الأساسية المدركة لحركة المجتمع وضرورة التجاوب معها ولذلك فقد سلحه بالوعي الحاد حتى تتضح لنا التناقضات العديدة التي تعانيها الطبقات البورجوازية في مرحلة التحول وخاصة عندما تجد بعض الشخصيات أنها عاجزة عن الحركة والتطور للرواسب المتعددة التي تثقل كاهلها بينما هناك شخصيات أخرى تنتمي الى نفس الطبقة سارعت لكي تركب

الموجة الجديدة بدلا من أن تقف فى وجه التيار ثم تسقط الى القاع ٠٠ والى هذه الشخصيات ينتمى خليل الذى يؤكد من حين لآخر سنة التطور التى لا يستطيع معظم أفراد طبقته تقبلها على علاتها :

خليل : ما دام جمعيـة نسائية يا رقيقـة هانم ، لازم تنضـم لها كل الستات ٠

رقيقة : ما هـو الكلام ده الى ماشى ٠٠ ما عادش ناقص بقا الا تدخل أم أنور معانا ٠٠

خليل : التطور كده يا هانم ٠٠ الشعب بيزحف وبيغطى مطارحه من كل ناحيـة زى الميه المحجوزة أما تسيبيها فى حتـة واسعة موش بتملاها ٠٠

ثم ننتقل الى الفصل الثانى حيث يقدم لنا نعمان عاشور الطرف الأساسى للصراع الطبقى ضد ما تمثله رقيقة وزوجها عبد المقتدر ٠٠ تدور أحداث هذا الفصل فى منزل الست سـكينة أم حسن وجمالات والشقيقة الكبرى لرقيقة هانم ٠٠ ولنترك نعمان عاشور يصف لنا المنظر بنفسه :

« الصالون فى منزل حسن ٠ وهو عبارة عن أنتريه متوسط العمر على يمين المسرح وضع بنظام مع كنبه بلدى فى الصدر المواجه للنظـارة وجوارها ترابيزة خرزان عليها مفرش أبيض وطقطوقة سجاير وفوقها جهاز راديو ٠٠ وهناك (نتيجة) معلقة على الحائط أعلى الكنبة ٠ خلاصه المنظر تمثل ، داخل البيت فى مسكن عائلة من عائلات الطبقة الوسطى المصرية (موظف درجة رابعة) ٠٠ » ٠

وبهذا يوظف نعمـان عاشور جزئيات المنظر فى خـدمة الصراع الطبقى الذى سيدور بين حسن وخالته رقيقة هانم برغم أنهما ينتميان الى نفس الأسرة ٠٠ ولعل تيتى ابنة خليل بك المرفهة تؤكد انهيار الطبقه الرأسمالية الاقطاعية عندما رفضت مشاركة أبيها فى حيانه واستقرت مؤقتا فى منزل الست سكينة حيث بدأت الاندماج بل والاستمتاع بحياة الطبقة المتوسطة ايذانا بتذويب الطبقات ٠٠ لأن الصراع الطبقى لا يؤدى بالضرورة الى الصـدام فقد يتحول أحيانا الى نوع من التـذويب الطبقى الهادىء :

حسن : والله وحتاخدى على المرطة يابنت الذوات ٠٠ عجبتك الأوكازيونات الشعبية ؟

تيتى : واشتريت منها فستان وجزمة ٠

ولكن سرعان ما تخفت هذه النغمـة الجانبية لتحل محلها النغمـه الأساسية المتمثلة فى الصراع الطبقى بين البورجوازيين والكادحين ٠٠ لأن تذويب الطبقات معناه انتهـاء الصراع الطبقى وبالتالى انتهـاء الصراع الدرامى ولذلك يعتمد نعمان عاشور على الصراع الطبقى فى تشـكيل العمود الفقرى لمسرحيته ولا يسمح بمبادىء التذويب الا عنـدما تخفت حـدة الصراع فى نهاية المسرحية ٠٠ ورغم وضوح الخط الذى يشـكل الصراع الطبقى الى حد كبير بحيث يلحظه المتفرج العادى بسهولة ٠٠ فانه لا يلجأ الى التجريد والتسطيح لأنه لا يمكن الفصل بين الصراع الطبقى والدرامى فى أى موقف من مواقف المسرحيـة ٠٠ صحيح أن مضـمون المسرحية يدور حول الصراع الطبقى ولكن شكلها الفنى يخضعه للصراع الدرامى المشكل للأحداث والمواقف والشخصيات ٠٠ أى أن المضمون الاجتماعى البسيط قد تحول الى مادة درامية مركبة تخضع لتفاعلات الخلق الفنى ٠٠ وهذه التفاعلات هى التى أدت بنعمان عاشور الى بلورة الصراعات الجانبية بين أفراد الطبقة الواحدة بل وبين أفراد الأسرة الواحدة كما فى الموقف التالى :

سكينة : ٠٠٠٠ دى خالتك رقيقة جاية تزورنا النهاردة ٠

حسن : أخيرا بعد عمر طويل ٠٠ حتتعطف وتتكرم وتزورنا فى الخرابة اللى متاويانا ٠٠ فى حوارى الحلمية ؟

سكينة : يعنى نطردها ولا نقول لها كتر خيرك ٠

حسن : كتر خيرها على ايه ؟

سكينة : حتزورنا يا حسن ٠٠

حسن : زارنا النبى ٠٠ طيب دى ما دخلتش بيتنـا من يوم ما مات أبويا ٠٠ خمستاشر سنة ٠٠ ودلوقت لما فضيت وبقت لوحـدها هى والباشا بتاعها جاية تزورنا ؟ اشمعنى يعنى ما كناش على بالها أيام ما كان جوزها وزير ؟ كانت عاملانا زى سكان الكوخ اللى جنب القصر ٠٠ ما كانتش فاكرة اننا ولاد أختها ؟

وهنا يبرز أثر الفروق الاقتصادية والحواجز الطبقية على العلاقات الانسانية التى ينظر اليها المثاليون على أساس أنها فوق أى اعتبار آخر وأنها لا تتأثر تحت ضغط أية ظروف ٠ ولكن الصراع الدرامى فى هـذه المسرحية يؤكد لنا أن العامل الاقتصادى يلعب دورا خطيرا فى تشكيل العلاقات الانسانية لدرجة أنه يتغلغل الى علاقات الأخوة التى تعتبر من

أقوى العلاقات الانسانية ·· ونظـرا لأن الدراما تعـد التكثيف الفنى للعلاقات الانسانية فقد أصر نعمان عاشور على تخطى المظاهر الاجتماعيه للصراع الطبقى الى أثره على كيان الانسان ووجوده ·· ونظرا لتقوقع رقيقة داخل طبقتها حتى صارت نموذجا تكثفت فيه كل تقاليدها فقد انعدم عنصر المساواة تماما فى علاقاتها مع الآخرين :

تيتى : ما هى العقدة اللى عندها ·· ما فيش حـــد فى نظرها ممكن يكبر ·

حسن : ولا يكبر ولا يعلى ·· كل النـــاس فى نظـرها يا صغيرين ·· يا خدامين ·

ولذلك لا نتوقع أية مهادنة أو لمسـة انسانية فى معاملة أبنـــاء الطبقة الكادحة لها ·· مما يقتل العلاقات الانسانية ويحول الحيـاة الى نوع من الصراع الزاخر بالتوتر والقلق والضـيق والبغض والاحتقار والكراهية والسأم والملل ·· فالطبقة تلعب دور القدر فى حياة الشخصيه لأنها تشـكل كيانها وتفكيرها وسلوكها ومستواها المعيشى عمـوما ·· ولا يقتصر تأثير الطبقة على الشخصيات أثنـاء ممارسة وجودها الفعلى عليها بل يستمر حتى بعد انتهاء الطبقة نفسها بحكم التطور ·· لأن الرواسب والعقد تظل متمكنة من نفوس أبناء الطبقة المندثرة مدة طويله قد تمتد حتى نهاية عمرهم ·· وهذه هى المأساة التى تكثفت فى شخصية رقيقة برغم أن كل الدلائل والشواهد تدل على انتهاء عصر طبقتها :

حسن : خالتى رقيقة اللى سيطرت هى وجوزها على ماضينا ولسه عايزه تفرض نفسها على مستقبلنا ·· وأبوكى اللى ضيع حياته وبيهدم لك حياتك ·· والشيخ قنديل اللى نازل نهش من كل ناحية ··

تيتى : دول لابد من وجودهم يا حسن ·

حسن : بس ليه يتدخلوا فى حياتنا بالشكل ده ··

ويأتى النقد الذاتى على لسان تيتى عندما تؤكد : « احنا اللى الحق علينا ·· بنديهم الفرصة يفرضوا نفسهم على مستقبلنا ·· » أى أن الجيل الجديد لا يفترض القوة والسيطرة فى الجيل القـديم والطبقة المتحكمه بقدر ما يفترض فى نفسه الاستسلام والرضوخ لسيطرة هذه الطبقة ··

وبعد ذلك تفرض سنة التطور نفسها على الأحداث ·· وهى سـنه التطور النابعة من نسيج المسرحية ذاته وليست دخيلة عليه ·· فننتقل

فى الفصل الثالث والأخير الى شرفة الدور التاسع من عمارة الباشا الحديدة حيث نجده يحاول كتابة مذكراته كنوع من اثبات الكيان وايجاد المعنى لحياة أوشكت على الانتهاء ٠٠ ونجد رقيقة قد بدأت أخيرا فى الاستسلام للحياة الجـديدة بعد أن اقتنعت أنها لم تعد محور الكون بالنسـبة لمن حولها :

الباشا : (يعتدل فى مقعده ويرمى القلم فوق الورق فى ملل ويبدو أنه سيقف ، ولكنه لا يفعل) أف ٠٠ أف ٠٠ أنا محتار موش عارف أبدأها من سنة كام ٠٠ فات على شهرين دلوقت من يوم ما نقلنا فى العمارة وأنا موش عارف ٠٠ أبدأها من سنة كام ٠٠

رقيقة : (تلتفت اليه فى قلق وعصبية وكانت شاردة ببصرها المتنقل فى أرجاء الغرفة وخارجها) يا عبد المقتدر أنا موش فاضية لك ٠٠ وفاضية لمذكراتك السـياسية ، ما تبدأهاش خالص ٠٠ ايه اللى حا يحصل ؟

الباشا : (يغير لهجته مدللا) يعنى دلوقت ٠٠ أموت فطيس ، وما يبقاليش ذكر ؟

رقيقة : هو حد بيفكر فيك داوقت أما كانوا حايفكروا فيك بعد الموت ٠٠

ثم تفرض المساواة نفسها لأول مرة عندما يجبر الباشا على الوقوف فى الصف مع أبناء الشعب لاستخراج البطاقة الشخصية لأنه لا يستطيع أن ينيب عنه من يقوم بأخذ بصمته ٠٠ وهكذا يسير الصراع جنبـا الى جنب مع التذويب الطبقى ٠٠ ولكننا نلاحظ أن التذويب قد فات أوانه بالنسبة للمسنين من أبناء الطبقة المستغلة ٠٠ حتى بالنسبة لخليل الذى يدعى المرونة والتجاوب لكى يغطى انتهازيته وتلونه ٠٠ فعندما تمكنت الطبقات الجديدة من ايقاف الطبقة القديمة عنـد حدها حتى لا تتدخل وتسيطر مرة أخرى تحت ستار التذويب والتعاون بدأت الطبقة فى التحلل النهـائى لأن عوامل الفساد الكامنــة داخلها بدأت تنخـر فى عظامها كالسوس :

حسن : حد كلمك يا ماما ٠٠ حد عمل لك حاجة ؟

سكينة : بياكلوا فى بعض يا ابنى ٠٠ زى الوحـــوش اللى فى جنينـه الحيوانات ٠٠

تيتى : بابا وعمى ٠٠ وخالتك رقيقة ٠٠

سكينة : كل واحد عاوز يموت التانى ·· بينهشوا فى لحم بعض ··

حسن : ما هو لازم كده ·· ما دام ما عادوش قادرين ينهشوا فى لحمنا ·· حا يبتدوا ياكلوا فى بعض ··

ثم تعدل تيتى عن رأيها لأول فى ضرورة وجود الطبقة البورجوازيه كحقيقة راسخة بعد أن رأت بعينيها مدى الفساد والتعفن والانحلال الذى ينبع منها : « انت ليك حق يا حسن ·· دول طبقة فاسدة ·· وجودهم فى حياتنا هو اللى فسد حياتنا ·· ماعدش لازمة لوجودهم أبدا ·· » · وتنتهى المسرحية بانتهاء الطبقة القديمة وانطلاق الطبقة الجديدة الى حياة أخرى من صنعها ·· حياة ذات تقاليد وعادات جديدة غير تلك التى عفا عليها الزمن ··

ورغم أن الصراع الطبقى غالبا ما يحمل فى داخله مادة اجتماعية مباشرة قد تزين للكاتب اللجوء الى الخطابة والارشاد فان نعمان عاشور وفق فى الربط الحى المتفاعل بين الصراع الدرامى والطبقى ، وفى اخضاع المضمون الاجتماعى لحتميات الشكل الفنى والخلق الدرامى بترك الشخصيات تعبر عن نفسها من خلال المواقف التى تمر بها وبذلك استطاعت أن تعيش بسبب حياتها الخاصة بها وليس بسبب الطبقات الاجتماعية المختلفة التى تمثلها ··

فى مسرحية « سيما أونطه » يلعب الصراع الطبقى دورا ثانويا فى الخلفية الدرامية لأن الصراع الدرامى يتخذ من صناعة السينما ميدانا يسيطر عليه ·· ولكن نعمان عاشور يتوغل فى سيكلوجية السينما المصرية ويبلور لنا التعويض المزيف الذى تقدمه كبديل للصراع الطبقى الذى يمكن أن يحدث للواقع المعاش ·· فبدلا من أن يفكر الفرد فى الارتفاع عمليا بطبقته الكادحة الى مستوى معيشة أفضل فانه قد يكتفى بالوهم اللذيذ الذى تقدمه له السينما التجارية ·· ولذلك تتحول السينما فى كثير من الأحيان الى نوع من الادمان المريض والهروب من الواقع الذى فشل الفرد فى مواجهته ·· وبدلا من أن يتطور الصراع الطبقى الى صالح الطبقات الكادحة فانه يدخل مرحلة استاتيكية راكدة لحفظ الأوضاع الطبقية والامتيازات الاجتماعية على ما هى عليه ·· فالطبقات البورجوازية والرأسمالية والاقطاعية والأرستقراطية تستمتع بكل المزايا التى يتيحها لها الواقع بينما تكتفى الطبقات الكادحة باجترار الوهم الذى يقدم لها على الشاشة الفضية وسط الظلام الذى يساعد المتفرجين على الامعان فى الهروب من الواقع :

فتحية : يا أستاذ ودى أفلام اللى بيعملوها دى ‥ كلها موضوعات متكررة وتافهة ‥ تشويه للأفلام الأفرنجى اللى بينقلوها منها ‥

السيد : ازاى بقى ؟ موضوعات السينما عندنا يا مدموازيل كلها موضوعات شعبية ‥

فتحية : يا أستاذ هو الشعب بتاعنا بيرقص ‥ بيعمل دانس زى اللى بيعملوه ‥ السينما لازم تعبر عن الشعب ‥

شلضم : الشعب بتاعنا أصله أفرنجى ‥ بيحب المغنى والطرب والذى منه ‥

السيد : بس يا شلضم ‥ الذى منه يعنى ايه ‥ هى قافية ؟ اش فهمك انت ‥ موش مستواك ‥ قلت لك مش مستواك ‥

فتحية : ليه ‥ هو الأستاذ موش بيشتغل فى السينما برضه ؟ . ومن الشعب .

شلضم : من الشعب قوى ‥ ابن الشعب رقم واحد ‥

السيد : (يتقدم اليها) يا مدموازيل ‥ الرأى اللى بتقوليه مش رأيك لوحدك ‥ ناس كتير بتقوله غيرك ‥

فتحية : (فى حدة واعتداد) أى انسان مثقف لازم يقول كده ‥

السيد : ما هى دى المصيبة ‥ أنا مستعد أناقشك للصبح ‥

ومن الواضح أن الناقد المحترف والتاجر السينمائى الذى يقدمه نعمان عاشور فى شخصية السيد مخيمر مورد الوجوه الجديد والقصص وخلافه يعبر عن وجهة النظر السينمائية السائدة فى المجتمع الرأسمالى ‥ فأية سخافات وتفاهات تقع فيها الأفلام المصرية تبرر بأن الشعب يرغب فيها ‥ واذا قدم له شئ مختلف عنها فانه سيمتنع عن الاقبال على الأفلام وستبور صناعة السينما وتسويقها ‥ وهى حجة فاسدة لأن الذوق الفنى لا يصدر عن الغريزة وانما ينمو بالتربية الفنية والرعاية الجادة من قبل رواد الفن ‥ وعلى الفنان أن يرفع الجمهور العادى الى مستواه لأنه مسئول منه بحكم وصايته الفنية عليه ‥ وقد يرفض الجمهور العادى المحاولات الفنية الجادة مرة أو مرتين لأول وهلة ‥ ولكنه سيعتاد عليها بعد ذلك ولن يقبل الا على الأعمال التى على مستوى المسئولية الفنية ‥

وهـذا يبطل حجة التمسح بالطبقات الشعبية ورغبتها الملحة فى تقديم قصص الجنس الرخيصة ولقطات الرقصات الهابطة ومواقف الأغانى المفتعلة وصـدف الاثارة التافهة ٠٠ فالسينما تعد من أخطر المؤثرات الفنية فى وجدان المجتمع ٠٠ ولذلك يتحتم عليها بنورة حركة المجتمع المعاصر وتركيباته الطبقية ومشكلاته الطارئة حتى ترفع من مستوى الوعى عنده وتسهم فى تربية وجدانه وذوقه الفنى واحساسه الجمالى ٠٠ وهذا يحتم بدوره رفض المفهوم الرأسمالى الذى تقوم عليه السينما التقليديه والذى يربط ممثلين معينين بأدوار معينة لأن الجمهور اعتاد على مشاهدتهم وهم يقومون بها ٠٠ لأن الحرفية المصطنعة تؤدى الى البلادة الذهنية والأفق الضيق الذى يدور فى حلقة مفرغة ٠٠ بل ان التهافت على الكسب المادى وعدم التعرض لتقلبات السوق قد أديا بالمنتجين الى خلق أدوار وقصص يقـوم المخرج بتفصيلها على الممثلين حتى يرتاح الجمهور الى اللون الذى اعتاد على مشاهدته وبذلك يطمئن المنتجون الى العائد الاقتصـادى الذى يهدفون اليه أولا وأخيرا تحت ستار براق وخادع من الفن السينمائى ٠٠

ولقد تحولت صناعة السينما فى مصر الى نوع من التسلق الطبقى والتأمين المعيشى بصرف النظر عن اعتبارات الفن وأهدافه ٠٠ فالممثلة التى تبدأ من الصفر الاقتصادى مثلا تضع كل همها فى تأمين مستقبلها والسير فى ركاب الطبقات الأرستقراطية التى طالما حلمت بالتشبه بها :

راجى : وعلى كده خلصتى عمارتك ٠

نجوى : لسه فيها دورين ٠٠ هو أنا عبيطة ٠٠ موش حا أبنيها بالقسط ٠٠ فورى دور ورا دور لغاية ما تكمل ٠

راجى : وبعدين تبنى عمارة تانية ٠٠

نجوى : اذا ما قفلش نجمى ٠٠

راجى : طيب واذا قفل ؟

نجوى : تبقى كفاية على عمارة واحدة تعيشنى لآخر العمر ٠٠ بقا انت ما سبتش الفيلم علشان خاطرى ؟ على كل حال يا راجى ٠٠ أحسن لك توطى شوية علشان تعيش ٠٠ وما حدش حا يشغلك بالطريقة دى أبدا ٠٠ أنا كنت ناوية أكلم أبو رقبة عليك تانى ٠٠ لكن يظهر انك موش وش شغل ٠٠ .

ويعتقد نعمان عاشور أن الحل الوحيد لكل مشاكل السينما المصرية يكمن فى التأميم وهو الاجراء الذى يتبعه كل مجتمع اشتراكى حتى يحافظ

على رفع مستوى الوعى عن طريق امتلاك الشعب للمرافق الحيوية ٠٠ ودعوة نعمان عاشور صريحة ومباشرة برغم أن الذى يبشر بها هو المخرج المثقف المضطهد راجى حمود ٠٠ لأن راجى حمود هذا قام تقريبـا بدور المتحدث الرسمى بلسان نعمان عاشور بسبب نمطيته المتزمتة :

شلضم : (يدور حول المائدة) مين عارف ٠٠ هيه بعيدة ان شحاتة محمد تضرب معاه ويصطاد له موزع من حلقة السمك٠٠ولا فى المدبح٠٠ ما هى دى لعبة التلت ورقات ٠٠ نصب ٠٠ فى نصب ٠٠ والجمهور ٠٠ بيدفع المصيبة انه بيدفع وبيدخل رواياتهم ٠٠

راجى : (يجلس ساهما فى حزن) وآخرتها يا محمد ٠٠

شلضم : مالهاش آخر يا أستاذ ٠٠ لا لها آخر ٠٠ ولا لها علاج ٠

راجى : (صارخا) علاجها الوحيد التأميم ٠٠ أنا من رأيى يأمموها ٠٠

لأن التأميم سيجنب السينما المصرية القيـــام بدور أداة التسلق الطبقى وسيساعدها على اثبات كيانها كفن يزيد من أبعاد رؤية جمهوره الى مجتمعه وذلك بمعالجة كل القضايا والمشكلات التى تهم المجتمع المعاصر بعيدا عن القصص التافهة التى تدور حول الشاب الأرستقراطى الذى أحب الراقصـــة التى رآها لأول مـرة فى النـادى الليلى ولكن عائلته البورجوازية الأصيلة تقف أمام هذا الزواج الذى يمس كرامتها المصطنعة ٠٠ أو القصص التى تدور حول الفلاح السعيد الساذج الذى يبيع القطن لكى يقضى أياما معدودات فى القاهرة يبذر فيها كفاح العام كله على الخمر وبنات الليل ٠٠ وهكذا نرى السينما التقليدية تزيف القضـــايا المتعلقة بكل طبقة على حدة وفى نفس الوقت تحرص على عزل كل طبقة عن الأخرى لكى لا يحدث أى نوع من التذويب أو الاندماج ٠٠ فالشاب الأرستقراطى يرتكب الفحشاء مع الخادمة ولكنه يرفض الزواج منها بحجة أنها أوقعت به وأغرته وبذلك تكون قد لوثت شرف العائلة الكريمة وفى هذه الحالة يتحتم طردها لكى تعرف حقيقة واقعها فى المجتمع ولا تحاول مرة أخرى التطلع الى طبقة تختلف عن طبقتها ٠٠ واذا حاول المخرج أن يحل مشكلة الخادمة التى على وشك أن تضع طفلا فانه يحرص على ألا يمس الطبقـة البورجوازية من بعيد أو قريب ٠ ولهـذا فان معظم الحلول التى تضعها السينما التقليدية عبارة عن حلول ساذجة وسطحية ٠ المهم أن تكون نهاية الفيلم سعيدة ليخرج الجمهور والرضا مرســوم على وجهه حتى لا يفكر فيما أثاره الفيلم من مشـــكلات كمـا يحـدث فى السينما الايطالية أو الفرنسية مثلا ٠٠ ولا يقصد نعمان عاشور بهذا أن تتحول السينما الى

مجـرد دعاية ساذجة ومبـاشرة عن بعض الأفكار الاجتمـاعية ٠٠ لأن السينما برغم انها صناعة فى المقام الأول فانها فن فى نفس الوقت ولابد أن يتلازم الاثنان حتى لا تفقد مقوماتها ٠٠

ثم يبلور نعمـان عاشور فى الفصـل الثالث الصراع بين طبقة المنتجين الجشعين وطبقة العمال السينمائيين الذين يعيشون على الفتـات المتساقط من مائدة الرأسماليين٠٠وهذا الصراع يحيل الميدان السينمائى الى غابة يأكل القوى فيها الضعيف ويكون الفن الحقيقى هو الضحية التى تقع صريعة الصراع الاقتصادى :

شافعى : كأنك قطعت الأمل فى المكافأة يا شلضم ؟ خلاص ولا تطالب بيها ؟

شلضم : لايمنى على الفلوس يا عم شافعى ٠٠ ادينى ماهية الشهر اللى لى عندكم وأتنازل عن كل حاجة ٠٠ أنا كنت جاى لك امبارح بالليل زى دلوقت ٠٠

شافعى : ما أنا قايل لك ٠٠ امبارح بالليل ما كانش فيه فى الخزنة فلوس انت محتاج لهم قوى ؟

شلضم : الحقيقة كنت محتاج لهم امبارح ٠٠ أكتر من النهاردة ٠٠ دفعت اشـتراك التليفون الصـبح ٠٠ كانوا حيقطعوه ٠٠ لولا الأستاذ راجى ٠٠ الله يستره ويعمر بيته ٠٠

شافعى : ابن حلال الجدع ده ٠٠

شلضم : انسـان ٠٠ باع التلاجة بتاعته واداني من فلوسها ٠٠ بيبيع عفشه ٠٠ (يشير الى الغرفة ٠٠ غرفة سمير فخرى) والحيـوانات دى بتشترى عمارات وتركب كاديلاك ٠٠

والدليل على أن السينما فى نظر هؤلاء المنتجين أمثال سمير فخرى ليست سوى أداة للكسب الاقتصادى ٠٠ أنهم يجمعون بينها وبين وسائل مادية بحتة ومشروعات اقتصادية أخرى لكى تدر عليهم أكبر عائد مالى٠٠ والضـحية هم العمـال المطحونون فى هـذه الصناعة من أمثال شلضم الريجسـير :

شافعى : (وقد هم أن يمد يده للخزنة فاجأته فكرة ساخطة) ده كمـان بيمشى تاكسيات يا شلضم ٠٠٠ عارف كده ؟

شلضم : (متراجعا كمن سيروح) نظرة يا عم الشيخ شافعى ٠٠ بيمشوها

على جتتي وجتتك من سنين ٠٠ بيمشوها على الأسفلت الحى اللى اسمه الجمهور ٠٠

ثم يبلغ الصراع قمته عندما يقرر شلضم – بعد أن رفت – أن يصعد السلم الطبقى بوسيلة أو بأخرى كما فعل من قبله المنتجون الذين يعيشون حياة الثراء والغنى والرفاهية :

شافعى : (ويده تدخل الخزنة) ستاشر تاكس يا محمد ٠٠

شلضم : بستاشر جنيه صافى يوميا ٠٠ انتاج بالعداد ٠٠ (ويراه مخرجا صندوق النقود) لايمنى ٠٠٠ لايم ٠٠

شافعى : (وهو يعد من الصندوق) لك سبعتاشر جنيه ٠٠

شلضم : (يمد يده) وجب ٠٠ فرقت بنط عن دخل يوم واحـــد من التاكسيات ٠٠ دخل يوم واحـــد ٠٠ أشتغل بيه أنا شـــهر ٣٠ يوم ٠٠

شافعى : (يتطلع الى الأوراق أمامه على المكتب) وميتين وخمسين مليم ٠٠

شلضم : (يشوح بيده) ورقتين بوستة بنكلة ؟ ما هى لازم تكون كده علشان تبقى ماهية (وبعـد أن يأخذ النقود ويضعها فى جيبه) وشرف أمى لاشتغل فى يوم من الأيام منتج ٠٠ هات يا عم الفكة (يأخذ الخمسة والعشرين قرشا) مافيهاش ورقة بوستة المرة دى ؟ (ويضع المبلغ من الجنيهات) واذا ما عجبنيش حا أعمل موزع ٠٠ وان هيفت خالص حا أبقى مخرج ٠٠٠

وعلى هـــذا الأســـاس يصبح تأميم السينما ضرورة لأنه يقضى على الصراع الطبقى الذى يســيطر على الميدان السينمائى ويضــع مصلحة الجمهور فوق الاعتبـار المادى البحت ويبلور حركة المجتمع الى حيـاة أفضـل ٠٠

فى مسرحية « صنف الحريم » كما أخرجت أو « جنس الحريم » كما نشرت يقدم لنا نعمان عاشور مأساة تفتت القيم لدى الفئة الريفية من الطبقة البورجوازية التى تعيش فى واقعنا المعاصر ٠٠ ولكنه أقامها على افتراض من عندياته لأنه حاول فى مسرحيته أن يفسر انتشار الطلاق وتعـدد الزوجات فى الطبقة الوسطى دون الطبقة الشعبية بأن الطبقة الوسطى تعيش فى رخاء ولديها من المال ما يسمح لها بمثل هذا العبث ٠٠ ولكن هذا التفسير لا يستقيم لأن المشكلة لا ترجع الى المال أو الرخاء بل ترجع الى مستوى الوعى الاجتماعى عند كل طبقة ٠٠ ويعتقد الدكتور محمد

مندور فى مقالته عن المسرحية فى جريدة « الجمهورية » بتاريخ ٣٠ أبريل عام ١٩٦٠ أن مستوى الوعى الاجتماعى بين أبناء الطبقة الوسطى هو بلا ريب أكثر ارتفاعا منه بين أبناء الطبقة الكادحة ٠٠ لحصول الطبقة الأولى على نسبة معقولة من التعليم والتربية والتثقيف ٠٠

ولكن الدكتور رشاد رشدى فى مقالته بجريدة « الجمهورية » بتاريخ ٢٣ أبريل عام ١٩٦٠ تحت عنوان « صنف الحريم ٠٠ بداية أم نهاية ؟ » يرى رأيا مخالفا لذلك الذى عبر عنه الدكتور مندور فيقول :

« لقد حاول بعض النقاد أن يقيسوا مسرحية صنف الحريم بمنطق الحياة ٠٠ فمشكلة تعدد الزوجات مثلا مشكلة غير منتشرة فى مجتمع اليوم على النطاق الذى يصوره المؤلف وهم يتساءلون مثلا عن السبب فى كراهية « عبد العال » بطل المسرحية له مع أنه يمارس تعدد الزوجات٠٠

وقد تكون كل هذه المسائل وغيرها مما أثارها النقاد معقولة لو أن صنف الحريم كانت بحثا عن الزواج والطلاق نشره صاحبه على الناس فيتحتم علينا حينذاك أن نطابق النتائج التى وصل اليها المؤلف على واقع الحياة ٠ أما « صنف الحريم » فمسرحية ـ أى عمل فنى ـ وكل محاولة تبذل لمطابقتها على الحياة هى محاولة فى غير موضعها ٠٠ لأن المنطق الوحيد الذى يجوز هنا أن نقيس به العمل الفنى هو منطق العمل الفنى نفسه ٠٠ أى الشكل ٠٠ » ٠

وفى اعتقادى أنه على الرغم من أن الصراع الدرامى فى المسرحية يصدر أساسا عن تعدد الزوجات والطلاق فان الصراع الطبقى ما زال يلعب دورا حيويا فى الخلفية الدرامية بحيث يحرك الأحداث ويبلور الشخصيات اجتماعيا ونفسيا ٠٠ لأن اذا ألقينا نظرة سريعة على الشخصيات اجتماعيا ونفسيا ٠٠ لأننا اذا ألقينا نظرة سريعة على مفاهيم مختلفة ومتعارضة تجاه شئون المعيشة ومنها تعدد الزوجات والطلاق ٠٠ فعبد العال الضبعى ينتمى الى طبقة السادة الاقطاعيين الذين ما زالوا يقيسون كل شىء طبقا لقيمته المادية بصرف النظر عن الاعتبارات الانسانية الأخرى ٠٠ ولذلك فالزواج فى نظره ليس سوى احدى المعاملات الاقتصادية التى يعقدها فى الواقع ولا يعرف أية عواطف أو علاقات انسانية مرتبطة به ٠٠ والنساء ليست سوى مخلوقات وجدت للخدمة أو المتعة ولا يتعدى دورهن فى الحياة هذه الحدود ٠٠ أى دور الحريم الذى يقوم على خدمة رغبات الرجل الذى ما زال متشبثا بمركز السيادة المرتبط بالتركيب الاجتماعى للطبقة البورجوازية ٠٠ لأن ازدهار

الطبقات البورجوازية والرأسمالية والأرستقراطية والاقطاعية كان مرتبطا دائما بوجود الحريم ·· فالمرأة لم يكن يتسنى لها القيام بأى دور فعال فى بناء المجتمع الاقطاعى بل ظلت المخلوق الضعيف الذى لم يخلق الا لاشباع شهوة الرجل حتى يتفرغ بعد ذلك لادارة أملاكه واقطاعياته ··

أما زوجته الثانية نادية هانم فهى تنتمى الى نفس أسرة عبد العال البورجوازية المتأصلة ولهذا لم تجد عيبا فى أن تصبح الزوجة الثانية لعبد العال الضبعى ·· لأن تقاليد طبقتها تقول لها انه من العيب أن تصبح الزوجة الأولى لرجل مكافح ولكن من دواعى فخرها أن ترضى بمنزلة الزوجة الثانية لرجل اقطاعى ·· ونظرا لأن النظرة الاستغلالية هى التى تحكم أمثال هذه الزيجات فان الثقة تنعدم ويسيطر جو من التشكك والريبة والتوجس على كل تصرفات الشخصيات وسلوكها تجاه بعضها البعض رغم انتمائها الى نفس الأسرة :

عادل : ماما ·· أنا حا أقول بصراحة علشان يفهم الحقيقة ··

نادية : اوعى يا عادل ·· أهى دى تبقى أكبر غلطه فى حقه ·· عاوزه يعاملنا زى التانيين ؟ وتفتكر انه حيصدقك ؟ ··

عادل : من واجب الدكاترة انهم يقولوله ··

نادية : مالناش احنا دعوة ·· انت لو قلتله على حالته حيتهمنى ويتهمك اننا عاوزينه يموت علشان نورثه ·· ما هو دا الوهم اللى راكبه ··

عادل : واحنا محتاجين ثروته ·· وانتى فقيره ··

نادية : أنا مش فقيرة ·· لكن أبوك لغاية النهاردة فاهم انى قبلت أتجوزه يوم ما اتجوزته ·· علشان فلوسه ··

عادل : عاوزه تفهمينى انك اتجوزتيه عن حب ؟

ويتضح لنا أن الطبقة البورجوازية تنظر الى الزواج على أساس أنه وسيلة للمحافظة على استمرارها وتأكيد مقوماتها ·· وهو الاعتبار الذى يوضع دائما فوق الرغبة فى اختيار شريك عمر بالذات ·· ولابد للزواج أن يحدث بين أفراد الطبقة الواحدة أو حتى الأسرة الواحدة لكى تتجنب الطبقة البورجوازية خطر التذويب أو الاندماج مع طبقات أخرى أقل منها فى السلم الاقتصادى ·· واذا لم يثمر الزواج عن جيل جديد يحافظ على وجود الطبقة واستمرارها فلابد من اللجوء الى تعدد الزوجات أو الطلاق

لحل المشكلة ٠٠ ومن ثم فان الصراع الطبقى ما زال يفرض ظله وشبحه على أخطر الوظائف الحيوية التى يؤديها الناس :

نادية : أنا اتجوزته علشانك انت يا عادل ٠٠

عادل : أنا ٠٠ وأنا كنت لسه اتولدت ٠٠

نادية : ها ٠٠ ها ٠٠

عادل : بتضحكى ليه ؟ لازم كنتى بتحبيه قبل ما يتجوزك ٠٠

نادية : عادل ٠٠

عادل : طب فهمينى ٠٠

نادية : الحب والكلام اللى ماشى دلوقت ما كانش على أيامنا ٠٠ كانت التقاليد فى العيلة اننا نتجوز بعض ٠٠ مافيش واحد ولا واحده ياخد من بره العيلة ٠٠ خالتك عزيزة اتجوزت ابن عمى ٠٠ وخالتك آمال اتجوزت ابن خالها ٠٠

عادل : وانتى ما لقتيش قريب تتجوزيه ٠٠

نادية : أبدا ٠٠ انما النتيجة ٠٠ لا دى خلفت ولا دى خلفت ٠٠ جدك كان لازم يكون له حفيد ٠٠ وأنا اللى كنت على وش الجواز ٠٠ صدرونى لأول عريس اتقدم ٠٠ وقبلوه ٠٠ طلع أبوك ٠٠

عادل : وخلفتينى أنا ٠٠

نادية : بعد كده أصبح زيه زى أى واحد من بتوع العيلة ٠٠

عادل : يعنى ايه ٠٠

نادية : أصبح ما بيخلفش ٠٠

عادل : لا هو ولا انتى ٠٠

نادية : ورجع للأولانية ٠٠ جاب منها نوال ٠٠

وهنا تبرز نفس الأصداء التى ترددت من قبل فى مسرحيتى « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » وتؤكد لنا أن عقم الطبقة البورجوازية قد أصبح وشيكا ٠٠ وأن شخصية عبد العال عبارة عن استمرار لشخصيتى رجائى وعبد المقتدر ٠٠ وليست الأمراض العديدة التى يعانى منها عبد العال سوى الانحلال الذى ينخر فى عظام طبقته التى يتنافى وجودها مع منطق التغيير وسنة التطوير ٠٠ ونلاحظ أنها نفس الأمراض التى أصيب بها عبد المقتدر فى « الناس اللى فوق » ٠٠ ومن ثم لا يعد تعدد الزوجات ومحاولة الاكثار من النسل وسائل فعالة

للحفاظ على استمرار الطبقـة ٠٠ لأنها لو حافظت عليهـا فستقوم بهـذه المهمة لفترة وجيزة ومؤقتة وسرعان ما تجتاحها رياح التغيير ٠٠

ونفس المنهج يمكن تطبيقه على باقى شخصـيات المسرحية التى يؤكد وجودها دلالات طبقية محـددة ٠٠ فسلامه أو سى سلامه ابن عم عبد العال بك الضبعى عبارة عن « فضلة خيره ٠٠ وخدام السيادة » على حد قول نعمان عاشور فى تقديمه لشخصيات المسرحية وكذلك حميـده « خدام البيه الخاص ونديمه » ٠٠ ولكى يأخذ الصراع الدرامى مجراه فقد قدم نعمان عاشور فى الجهة المقابلة عادل الذى يمثل التيارات المعـاصرة للمجتمع والتى لا تعبأ كثيرا بالتقاليد الشائعة والعادات التى أكل عليها الزمان وشرب ٠٠ وكذلك نوال الابنة الصغرى التى يقول عنها المؤلف : « فيها كل محاسن جيلها ومساوئه أيضا ٠٠ » وهى تحترم أنوثتها وتعتز بكرامتها وترى أن الفتاة لابد وأن تحصل على نفس الحقوق والواجبات التى يؤديها الرجل ٠٠ ذلك لأن عصر الحريم قد انتهى ٠٠ وهى لا تعرف أنها بهذا تعلن انتهاء طبقتها البورجوازية ٠٠ ومن الواضح أن كل من عادل ونوال لا يهتمان كثـيرا بالانتماء الى طبقتهما لأنهما ينتميـان الى أنفسهما أولا وقبل كل شىء ٠٠ وهذه الروح الفردية هى الدليل الدامغ على اندثار الروح الطبقية ٠٠

وكثف نعمان عاشور الروح الطبقية القديمة فى المواقف التى يلتئم فيها شمل الذين عاشوا فى كنفها ويبدو لنا فيها الشد والجذب بين الماضى والحاضر ٠٠ الماضى يمثـل الصفقات الرابحـة والضربات المالية الموفقة والحاضر يمثل الأمراض والعلل والتدهور والانحلال والتفسخ الذى تعانيه الطبقة البورجوازية لانعدام الثقة والروح الانسـانية بين أفرادها ٠٠ أى ان العلاقات داخل الطبقة وخارجها تؤكد بداية النهاية بالنسبة لها :

عبد العال : تمام ٠٠ بالضبط ٠٠ حصل حاجة ما حدش منكم كلكم خد باله منهـا أنا كنت كسبان كتير فى الرز ٠٠ عملت منـه عزبة الضبعية ٠٠ واشتريت ألف فدان بور للاستصلاح ٠٠ اللى بعتهم بعد كده بالتلغراف وأنا باصيف ٠٠ فاكر ٠٠

سلامة : والله يا بيه ٠٠

عبد العال : ما تقولش بيه٠٠ما انتش فاكر٠٠الحكاية فى كلمة واحدة٠٠ لو كنتش سبت القطن وزرعت رز ٠٠ كان زمانى بقيت زيك ٠٠ على فيض الكريم لكن لما تعمل الحاجة المناسبة فى الوقت المناسب ٠٠ هى دى سر النجاح يا سلامه ٠٠

سلامة : ربنا يوفقك ويلهمك دائما ··

عبد العال : ولع سيجارة تانية ·· (وينتظره ليولع) النهاردة أنا وقعت واتهيأ لهم خلاص أنا حا أموت ·· لكن الحقيقة ·· أنا لسه واقف ومش بس واقف ·· دا أنا بامشى على رجليه ·· أقوم أمدد أنا وأسمعهم بوداني بيقسموا فى لحمى وعضمى ·· دا مش وقت النوم يا سلامه ··

سلامة : ما هو يا بيه ·· أصل ··

عبد العال : طلع النفس من بقك المره دى علشان تسكت ·· أصل ايه·· عملوا أشعة وقالوا عندى حبة سكر ·· وكام حصوه فى الكلى ·· وكبدى مهرى ·· وطحالى وكلاويه عدم ·· فيه حد خالى م الأمراض انت نفسك ··

سلامة : ماليه جتتى يا بيه ·· غير الضغط الزيادة ··

ولا شك أن هذا الموقف هو صدى للموقف الذى وقفته من قبـل الست هدية هانم زوجة عبد العال الأولى وابنتها راجاوات التى لا ترى فى هذه الدنيـا سوى مصلحتها الشخصـية بصرف النظر عن المعاملة الانسانية المفروضة فى تصرفات الابنة تجاه أبيها المسن والمريض :

راجاوات : ودى حالة تطمن أبدا ·· (وتعود لتجلس) ··

هدية : اللى كايدنى وغايظنى ·· قعدته هنا ·· مش عارفين ناخد منه طيب ولا رضى ··

سلامة : (وقد أحس بأنهم يتكلمون وكأنه لا وجود له) انتوا لازمكوا حاجة يا ست هانم ؟

هدية : الوصية ؟ يكتب الوصية بتاعته احتياطى ، يبقى كل واحد متطمن على حاله وماله ··

ولعل نعمان عاشور أراد أن يعرى الطبقة البورجوازية تعرية كاملة بتقديمه شخصية هـدية وابنتها راجاوات عنـدما تقعان ضحية القلق والتوتر لخوفهما على مستقبليهما وليس خوفا على صحة الزوج المريض أو الأب المسن ·· لأن المال هو ما يسعى اليه كل أفراد هذه الطبقة··وفى سبيله يدوسون على كل القيم الانسانية والمثل العليا ·· وليس الأب هو الآخر بساذج لكى يقع ضحية زوجته الأولى أو الثانية أو ابنته ·· لأنه يتربص بدوره حتى يحافظ على كل ممتلكاته لنفسه حتى آخر لحظة من عمره ··

وهكذا يتربص كل أفراد الأسرة ببعضهم البعض ·· فما بالك بأفراد الطبقة التى تنتمى اليها هذه الأسرة ــ لابد وأنها قد تحولت الى غابة يقضى فيها القوى على الضعيف ·· ولذلك يتحتم أن تنقرض كما انقرضت من قبل وحوش ما قبل التاريخ التى عاشت على قتل بعضها البعض فانتهت حياتها نهائيا ، واندثرت طبقا لسنة التطور التى لا ترحم الكائنات العاجزة عن تطوير نفسها وحياتها ·· ولم يستطع كائن حى منذ فجر التاريخ الطبيعى أن يقف فى وجه سنة التطور ··

ويعتبر تعدد الزوجات من ضمن العوامل التى ساهمت فى تفسخ الطبقة البورجوازية واندثارها ·· لأن المرأة وهى نصف المجتمع الذى يشرف على انشاء الجيل الجديد وتربيته لم تكن فى نظر البورجوازى سوى متعة من المتع الحسية التى يملأ بها وقت فراغه ، مثلها فى ذلك مثل الطعام الشهى والخمر المسكر والنوم الهادىء والنزهة الحلوية والسيجار الفاخر ···· الخ وبذلك أصيب نصف المجتمع بالشلل بدخول المرأة عالم الحريم ·· ولا يعنى عالم الحريم سوى المؤامرات الصغيرة والدس والوقيعة ·· لأن الطبيعة البشرية تأبى الفراغ الذى يفرضه البورجوازى على حريمه ·· ولأن المرأة تحس بالعبودية فى كنفه فانها تحاول أن تنتقم بوعى أو بلا وعى منها وبالأسلوب الذى يتفق وشخصيتها ·· وهى لا تكن له أى تقدير أو اخلاص أو حب لأنها تعلم جيدا أنه فى اللحظة التى سيسأم فيها منها فسوف يطلقها أو يضيف الى حياتها ضرة جديدة تنغص عليها معيشتها ·· واذا كان الجنس ليس كل شىء فى الحياة الزوجية فان احتمال سأم البورجوازى من زوجته معلق فوق رأسها مثل سيف ديموقليس ·· وهى فى بحثها عن الطمأنينة والأمان تحاول أن تحصل منه على أقصى ما تستطيع من الاحتياطى الاقتصادى بل وتذهب الى أبعد من ذلك عندما تحرص على تقييده اقتصاديا واستنزاف موارده حتى لا يتبقى معه ما يجعله يفكر فى الزواج من أخرى ·· وتكون نتيجة هذا الصراع الخفى تحلل الطبقة داخليا وظهور البدايات الأولى لاندثارها ··

وقد يقول البعض ان المجتمع البورجوازى مجتمع متحرر بحيث يسمح للمرأة بالظهور فى المجتمعات العامة وحضور المحافل وارتياد مجتمع الرجال وارتداء أحدث ابتكارات أوروبا فى الأزياء مهما كانت فاضحة أو خليعة ·· ولكننا عندما نتكلم عن جنس الحريم ــ فى مفهوم نعمان عاشور ــ فاننا نقصد الجوهر لا المظهر ·· فنحن لا نقصد بعالم الحريم ذلك الحرملك التركى القديم الذى تجتمع فيه زوجات السلطان أو الأمير ويضعن الخمار على وجوههن ويخمن من التى سيقع عليها اختيار

السلطان لقضاء الليلة القادمة ·· ولا عمل لهن سوى ذلك ·· نحن لا نقصد بالطبع تلك المظاهر التى انتهت ·· ولكننا نقصد الروح التى ترسبت فى أعماق المرأة الشرقية من تأثير قرون الحريم الطويلة التى قضت على كيانها الأنثوى ووجودها الانسانى وشكلت نظرتها الى الحياة على اقتصار دورها كمتاع للرجل··ولهذا فانه من الممكن للمرأة البورجوازيه أن تركب الخيول وتراقص الرجال وترتاد المحافل ولكنها بهذا لن تتعدى دورها التقليدى القديم لأن نظرة البورجوازى اليها لم تتغير ·· وبالتالى لم تتخلص من قلقها وتوترها وخوفها من أن تزاحمها امرأة أخرى حياتها الخاصة ·· ومن ثم فان العلاقة بين البورجوازى وحريمه هى نفس العلاقة القديمة الخالية من الثقة والتجاوب والحافلة بالشك والريبة ·

وليست روح الحريم مسيطرة على الطبقة البورجوازية فحسب ·· بل تشتد وطأتها على الطبقات الفقيرة التى تعيش متعلقة بأذيال البورجوازيين ·· وتلعب عقد النقص التى تحكم هذه الطبقات دورا كبيرا فى معاملتها للمرأة ·· فرجالها يظنون أنه من السهل اغراء نسائهم ووقوعهن ضحية المظاهر المدنية البراقة التى يفتقدنها فى الريف مثلا ·· وقد كشف نعمان عاشور هذه القضية فى شخصيتى الفلاح حميده وزوجته امباركه :

نوال : بقى ماكنتيش عارفه تيجى فى التاكس ··

امباركة : أركب مع واحد ما أعرفوش ياخدنى على أى حته ··

نوال : قوليله على العنوان وهو يجيبك على طول ··

حميده : ايه ·· وافرضى انه كان ابن حرام يا ستى وميل بيها ··

امباركة : يميل بى ازاى يا حميده ؟

حميده : يميل بك التاكس ·· يعنى يجع على جنبه ·· ستى نوال ما تفتحيش عين الجطة لحسن تتنمرد ··

نوال : انت مجنون يا وله ··

حميده : جنس الحريم لازم تتغمى عينيه ·· واحنا جايين فى السكة تجول لى على واد أفندى ركب جنبها فى الترولى ·· دا حالج دجنه حلجه بريمو ·· طب واحنا مالنا ·· دول بيحلجوا بالكهربا ·· واحنا عندنا فى الكفر كهربة··دا احنا حتى ما بنلجيش الجاز··وافرضى انه حاطط بدره على صداغه ·· ايه اللى يخليكى تبصى لدجنه ·· ولا هى فراغة عين ··

ولا شك أن طبقة امباركة الاجتماعية لا تمكن حميده من تعدد الزوجات الذى يمارسه سيده عبد العال الضبعى نظرا للقيود الاقتصاديه وضيق ذات اليد :

نوال : ومش خايفة يحب غيرك يا امباركة ؟

امباركة : يحب ·· اذا كان يجدر يحب ·· ودا مين حتحبه غيرى ··

نوال : ها ·· ها ·· يعنى كأنك ما بتغيريش عليه ··

امباركة : لو كان بيلوف على واحـــدة تانية وأنا ونا شيفاها يعنى ·· لكن هو ما يجدرش ·· أنا عارفه حميده كويس ·· فى رجبته عيال وما يجدرش ··

وفى نهاية الفصل الثانى ومطالع الثالث تعلو ايقاعات التغيير عندما تبدأ شخصيات الجيــل الجديد ــ وعلى رأسها عادل ونوال ــ فى التحرك خارج الحدود التقليدية بطبقتها بعـد أن كانت تقاليد هـذه الطبقة من المقدسات التى يجب أن تحترم حتى ولو أدى الأمر الى تحطيم حياة بعض أفرادها حفاظا على التقاليد والمقومات التى تساهم فى تماسكها ووقوفها فى وجـه تيار الزمن ·· ونحن لا نتوقع أن يكون خروج كل من عادل ونوال عن حدود الطبقة دون صراع ·· لأن هذا ضد منطق الأمور وطبيعة الأشياء ·· ولذلك ينشأ صراع درامى داخل حدود الطبقة الواحدة ·· ولكن دوائر الصراع تتسع وتخـرج عن حـدودها الى الحـدود الشاملة للمجتمع ككل ·· وكما سبق أن قلنا فانه لا يمكن الفصل بين الصراع الطبقى والصراع الدرامى فى مسرحيـات نعمان عاشـور عموما ·· لان الشكل الفنى لمسرحياته يتكون طبقـا للخطوط التى يتفرع اليها هـذا الصراع ·· ومن هذه الخطوط ذلك الخط الذى يمثله عادل ونوال ويلعب درر التنويعة الجديدة التى تقوم بتطوير الصراع الدرامى الى هدفه المنطقى ·· بعد أن ظل الصراع فى الفصل الأول والنصف الأول من الثانى رهين المضمون الدائر حول تعدد الزوجات :

عادل : هو عيب انى أحاول أتجوز اللى باحبها وبتحبنى ···

الدكتور : أبدا··أبدا··دى مش مشكلتك انت لوحدك يا عادل بيه ·· دى مشكلة الجيل بتاعنا كله ··

وهنا يصـل الوعى الاجتمـاعى للمؤلف المسرحى درجة حادة من التيقظ والادراك لأن المضمون الاجتماعى ألح عليه بشدة فانتقل من صراع الطبقات الى صراع الأجيال ·· ولا يوجد اختلاف شديد بينهما ·· لأن صراع الطبقات يمثل حركة المجتمع فى الواقع الراهن والمعاصر نتيجـة

المقدمات والظواهر والأسباب التى أدت الى هذا الصراع فى حين يمثل صراع الأجيال حركة المجتمع فى انتقالها من الواقع الراهن الى مشارف المستقبل ٠٠ وبذلك يؤدى صراع الطبقات الى صراع الأجيال للارتباط العضوى بينهما بحكم التسلسل الزمنى الذى يسير فى بعد واحد ولا يتراجع ثانية واحدة الى الخلف ٠٠ وكلما احتدم الصراع الدرامى معتمدا على كل من صراع الطبقات وصراع الأجيال ، ازدادت خصوبته وتنوعت الحركة المستمرة والديناميكية بين الطبقة والجيل :

عادل : مافيش حد فى الدنيا يكره أبوه ٠٠ ميت مره حا أفهمك يا نوال ٠٠ المشكلة مش حب وكره ٠٠

نوال : مشكلة ايه أنا مش قادرة أفهم ٠٠

عادل : هو مجرد خلاف عائلى ٠٠ أصلك انتى واقفة فى الجبهة الثانية ومش قادرة تتصورى انه صراع أجيال ٠٠ صراع حتى بين جيلين ٠٠ جيل بابا اللى عاش مسيطر يتعنت ويستبد باسم الأبوة ٠٠ والجيل اللى احنا نشأنا فيه ٠٠ جيل الحرية ٠٠ حرية التصرف ٠٠ وتقرير المصير ٠٠

وهكذا يصل الوعى الاجتماعى الحاد للكاتب المسرحى الى الحد الذى يستعمل فيه وسائل الخطيب أو المبشر بما تحمله من لهجة حماسيه مباشرة قد تشوش على الايقاعات العميقة للصراع الدرامى وخاصة عندما تتكلم الشخصية عن مشكلة الجيل ككل بصرف النظر عن الاعتبارات الشخصية ٠٠ فلم يضمن نعمان عاشور شخصية عادل الامكانيات واللمسات التى تبرر وجود ذلك الوعى الحاد والادراك الشامل لحركة المجتمع سواء على مستوى صراع الطبقات أو صراع الأجيال ٠٠ ومن الواضح أن نعمان عاشور قد أعار وعيه الاجتماعى الحاد الى عادل حتى يقوم بالتكلم نيابة عنه ٠٠ ولذلك نحس بالتدخل الشخصى من الكاتب الذى يجعلنا نستشعر نغمة غريبة لا تمت الى التركيب الهارمونى للنص الدرامى :

عادل : انتى مش كان وراكى امتحان وبتذاكرى ٠٠ التفتى لدروسك أحسن لك ٠٠

نوال : دروس ؟ ايه فايدتها اذا كنت حا أعيش حياتى فى بيئة مخوخة وخربانة بالشكل ده ٠٠ (وتشير الى البيت وأهله) ٠٠

عادل : انتى اللى كسبانه ٠٠ حتستفيدى من تجاربنا أكبر فايده ٠٠ وما تكرريش غلطتنا ٠٠

نوال : حقه دى أحسن دروس اللى باشوفها قدام عينيه ٠٠

عادل : وحتاكلى الطبخة مســتوية من غير ما تنحرق ايديكى ٠٠ انتى اتخلقتى فى الجيل السعيد ٠٠

ولا يكتفى نعمان عاشور بالوعى الحاد الذى ضمنه شخصيته بل ينقله بدرجة أحد الى نوال ممثلة الجيل الجديد ٠٠ وفى هذا يقول الدكتور محمد مندور فى مقالته « كلمة أخــيرة فى مسرحيــة « صنف الحريم » فى عدد « الجمهورية » الصادر بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٦٠ :

« فالمسرحيـــة تعالج مشــكلة مزمنة هى مشــكلة تعدد الزوجات وما تثيره من متاعب داخل الأسرة ٠ ولكن نعمان عاشور يعالجها من زاوية جديدة تتمشى مع منطق المرحلة التى نعيشها اليوم ، فهو لا يحمل الرجال مسئولية هذه المشكلة بقدر ما يحملها النساء ٠ وقد اتخذ نعمان عاشور فى ابراز رأيه هذا حيلة مسرحية كان موليير يستخدمها من قبــل وهى اتخاذ احدى الشخصيات وسيلة للتعبير عن رأيه الخاص ، ويسمى النقاد هذه الشخصية باسم « حامل الرأى » ٠٠ وحامل الرأى فى مسرحيــه نعمان عاشور فتاة جامعية من أسرة عبد العال بك التى نكبت بداء تعدد الزوجات ٠ فعبد العال تزوج بامرأتين وابنه يريد أن يتزوج بامرأة ثانيه وابنتــه الأخرى المترملة تريد أن تتزوج من طبيب متزوج ٠ والفتــاة الجامعية نوال تنتقد هذه الأوضاع نقدا مرا ولا تقتصر فى نقــدها على الرجال بل توجه معظم النقــد الى النســاء أنفسهن موضــحة كيف أن باستطاعتهن اليوم أن يحطمن هذه الأوضاع عندما تكتمل ثقافتهن ووعيهن وتمسكهن بحقوقهن ورفضـــهن أن يصـــبحن دمى أو لعبـــا فى أيــدى الرجال ٠٠ » ٠

وهذا الرأى الذى يبرزه الدكتور محمد مندور يتمشى مع شخصية نوال فى المسرحية مما يثير فى هذا المقام قضية مسرحية لم يبت فيها النقاد برأى قاطع حتى الآن ٠ هذه القضية تتركز فى السؤال التالى : هل يعد استخدام شخصية حامل الرأى عيبا دراميا يعتور شكل المسرحية لتدخل الكاتب الشخصى فى النص ؟ أم أن هذا من حق الكاتب لكى يعبر عن المضمون الذى شكل المسرحية من أجله ؟ فى الواقع يتعذر علينا اصدار حكم نهائى بصــدد هذه القضية لأنه لا يمكن اخضــاع الأعمال المسرحيــة المختلفة لمعيار نمطى واحد ٠٠ ولكننا نستطيع أن نقول أنه من حق الكاتب استخدام حامل الرأى اذا كان هذا الرأى ينبع من ظروفه الذاتية وكيانه الشخصى وموقعه بين أحــداث المسرحية ومواقفها ٠ ولا يهمنا فى هـــذه

الحالة اذا كان حامل الرأى يقدم لنا رأيه أو الرأى الشخصى للمؤلف ، أما فى الحالة التى يدس فيها الكاتب رأيه عنوة بحيث يتكلم حامل الرأى كالببغاء ونحس بانفصال تام بين كيانه وشخصيته وبين ما يقوله فان وجوده يتحول الى ثغرة فى البناء الدرامى ونتوء فى المعمار الفنى وورم فى النسيج الحى للأحداث والمواقف ٠٠ لأن الرأى لم يلتئم مع الأنسجة الحية والأوعية الدموية والشرايين الممتدة بطول جسد المسرحية ٠٠

واذا طبقنا هذا المنهج على شخصية نوال فاننا نجد أن نعمان عاشور قد نجح فى الربط الحى بين شخصـيتها وبين ما تقوله نظـرا لثقافتها ووعيها بالانحلال الذى تعانيه طبقتها المندثرة ٠٠ ولعل العيب الوحيد الذى اعتور أسلوبها فى الحوار أنه كان يميل فى بعض الأحيان الى الخطابة الرنانة والارشاد المباشر ٠٠ ولكننا نستطيع أن نتغاضى عن هذا العيب اذا أدركنا أن نعمـان عاشور استغلها فى الربط بين موقف النسـاء والصراع الطبقى موضوعه الدرامى المفضل ٠٠ فقد استطاعت نوال أن تبلور لنا التقسيم الطبقى المتعنت وهو يتغلغل فى كيان المجتمع الى الحد الذى أحال فيه النساء الى طبقة مستقلة بذاتها بسبب عدم المساواة التى فرضتها عليها طبقة الرجال والتى رضخت لها النساء بمرور الزمن :

نوال : (لسلامة) انت متجوز أربعة ؟

سلامة : الرابعـة فى السـكة يا ستى نوال ٠٠ ما هـو دا اللى كاسر وسطى ٠٠

نوال : (محتجة) لا ٠٠ دا انتوا ناس غير معقولين ٠٠ كلكوا غير معقولين بنصرخ ونقول حرية المرأة ٠٠ فين هى دول الستات اللى بيتكلموا على المساواة ٠٠ جنس حريم ٠٠ كلهم جنس حريم ٠٠ زى ما بيقول حميـده ٠٠ دا حميـده له حق ٠٠ أنا حا أغطى وشى زى امباركة ولا أرجع ألبس زى تيزة خديجة ٠٠

عبد العال : تبقى أحلى ٠٠ كانوا وهما مغطيين وشهم أحلى يا سلامة ٠٠

سلامة : بس كنا بنغلط فيهم يا بيه ٠٠ الجوز الأولانى اللى عندى من أيام اليشمك والبرقع ٠٠

نوال : سامعة يا تانت ٠٠ أهـم دول الرجالة اللى بيتجوزوكم بالاتنين وبالتلاتة وبالأربعة كمان ٠٠

نادية : يا بنتى الحق مش عليهم احنا اللى بنقبلهم نص عمر ٠٠ نستاهل أكثر من كده ٠٠

ورغم أن الفروق الاقتصـادية هي العـامل الأول الذي يؤدى الى التقسيم الطبقي والصراع الناتج عنه ٠٠ فان الفروق الاقتصادية بين النساء تتلاشى في الحال في موقفهن أمام الرجال لأن الجنس لا يعترف بالتقسيم الطبقي الذي اصطنعه المجتمع والذي يتصادم في كثير من الأحيان مع قوة الطبيعة وخاصة تلك التي تتمثل في الجنس ٠٠ فالحريم ليس بطبقة محددة ولكنه روح تسرى في وجدان النسـاء فتجعلهن يسلكن بأسلوب معين بصرف النظر عن طبقتهن الاجتماعية :

نوال : (في صـوت عال وعصبية) حـريم ٠٠ جنس حـريم ٠٠ عبيد الرجالة ٠٠

راجاوات : دى حتروح ٠٠

نوال : هو دا الأسلوب الوحيد اللي ينفع معاكم (ثم حين تراهم وقد وقفوا ينظرون اليها في صف واحـد) ايه الفرق بينكم وبين ستات الجوارى ٠٠ أمينة بتاعة الخضار ٠٠ ولا فاطمة الدحلابة اللي بتبيع اليوستفندى ؟ لابسين فساتين شيك وقاعدين في سرايات ٠٠ لكن الحكاية واحدة ٠٠ واحدة بالضبط ٠٠

وتلتمس نوال العذر لنساء الطبقة الكادحة لأنهن في حاجة للحصول على الزوج الذي يقيم أودهن ٠٠ أما نساء الطبقة البورجوازية فيصلن الى درجة الحيوانات لأنهن لا يطلبن من الزوج الا أن يكون ذكرا ممتازا فقط ٠٠ تقول نوال لنساء المسرحية :

« عارفين الفرق ايه ؟ هما العفريتة وانتوا الصورة اللي بتلمع ٠٠ بس دول معذورين وغلابة ٠٠ محتاجين للراجل اللي يسترهم ويأكلهم ٠٠ لا ٠٠ دول حتى أحسن منكم ٠٠ فيهم بيشتغلوا ويأكلوا روحهم ٠٠ أمينة بتاعة الخضار هي اللي بتشترى الرجالة وبتصرف عليهم » ٠

كل هذا بسبب الرواسب والعقد النفسية التي تتحكم في سلوك المـرأة البورجوازية وفي نظـرتها الى المجتمع ولذلك فاندثار الطبقـة البورجوازية أصبح حقيقة واقعة لأنها لا تستطيع أن تتخلص من هـذه الرواسب والعقد ٠٠ أما الطبقة الكادحة الممثلة في أهل الريف فما زالت أكثر تماسكا لأنها أقرب الى التفكير المنطقي السلس المتمشى مع متطلبات الظروف الراهنة ٠٠ ويعتقد نعمان عاشور أن الطلاق يندر في هـذه الطبقة لأن المرأة لا تملك من وقت الفراغ ما يجعلها تفقد الثقة في نفسها وتخاف من القاء يمين الطلاق عليها في كل لحظة تعيشها ٠٠ وينطبق منهج

التفكير هذا على الرجل الكادح الذى ينظر الى المرأة على أنها سنده فى الكفاح من أجل الرزق ٠٠ ولعل زمالة الكفاح هذه هى التى جعلت الاثنين يتمسكان ببعضهما البعض أكثر من أفراد الطبقة البورجوازية التى ينهشها الفراغ والجشع والشك والريبة والتوجس ٠٠ وقد كثف نعمان عاشور هذا المضمون فى شخصية حميده الفلاح الصميم وموقفه من زوجته امباركة التى انتقلت اليها عدوى الطلاق البورجوازية بسبب معاشرتها لأفراد هذه الطبقة ممثلة فى أسرة عبد العال الضبعى :

حميده : بنت الرفضى ٠٠ عاوزه تتطلج ٠٠ فاكره الجواز لعبة ٠٠ ولا الطلاق لعبة ٠٠

امباركة : ما أجعدش معاك أبدا وانت بالشكل ده ٠٠ دا اتخبل ٠٠ جه يومين مصر ٠٠ انخبل وعقله طار ٠٠

وبعد هذه النغمة التى تؤكد تماسك الطبقة الكادحة ترتفع نغمة أخرى معلنة انتهاء الطبقة البورجوازية وذلك فى نهاية المسرحية عندما يقطع عبد العال الضبعى كل صلاته بمن حوله عندما يقرر دخول المصحة وهو يقول :

« لأ اطمئنوا ٠٠ المرة دى داخلها مش خارج منها ٠٠ اتجوزوا على كيفكم ٠٠ واتطلقوا على كيفكم ٠٠ أنا ما عدش ليه عيش معاكم ٠٠ مش زمنى ولا أيامى ٠٠ اتفضلوا كل واحد فى سكته ٠٠ » ٠

وبعدها يتم الانفصال الكامل بين الجيل القديم والجديد ٠٠ أو بين الطبقة القديمة والجديدة عندما ترفض نوال مسايرة أسرتها فى معتقداتها الفاسدة ٠٠ ونجدها تقول وستار الختام يهبط :

« اوعوا سيبونى (وتتخلص) ورايا امتحانى ٠٠ مش فضيالكم ٠٠ مش فاضية لجنس حريم ٠٠ (وتتركهما وتهرب والاثنتان تتطلعان الى بعضهما وكل منهما تبكى على كتف الأخرى ٠٠) ٠٠

وهكذا لم يكن مضمون المسرحية الذى يدور حول تعدد الزوجات سوى واجهة أو تنويعة أخرى على اللحن الأساسى والمفضل عند نعمان عاشور ٠٠ أى لحن الصراع الطبقى الذى تقوم عليه كل أنواع الصراعات الدرامية سواء كانت رئيسية أو ثانوية ٠٠ ورغم أن اللحن واحد فى معظم مسرحياته ٠٠ فان التنويعات المتجددة دوما منحته خصوبة وأبعادا جنبته شر التكرار والملل ٠٠

في مسرحية « عائلة الدوغرى » يلعب التطلع الطبقى دورا حيويا في اشعال الصراع الدرامى بين شخصيات المسرحية ·· فكان مصطفى الدوغرى المحرك الأول لكل صراعات أعضاء أسرة الدوغرى ·· وهو ــ كما يصفه نعمان عاشور فى تقديمه للشخصيات ــ « الأستاذ ·· مدرس تاريخ ·· يحمل ماجستير ·· الأخ الأوسط ·· وسيد العيلة ·· ٣٨ سنة ·· » ونظرا لطموحه الذى بلغ حد الأنانية والذى لا يقيم وزنا لأية انسانيات أو عواطف فقد رفض أسرته وتقاليدها التى لا تحثها على التطلع الى طبقة أعلى من طبقتها ·· وبناء على هذا قرر بيع نصيبه فى البيت حتى يتخلص من كل ارتباطاته ·· وقد اتفق على بيعه الى متسلق طبقى آخر يدعى أبو الرضا شنن الذى يصفه نعمان عاشور بقوله : « كاتب حسابات فرن الدوغرى ·· زمان ·· ووالد سامى حاليا ·· وصاحب المال والعقار ·· ٥٦ سنة ·· » ولا يستطيع مصطفى أن يتفق مع اخوته لأنهم ينتمون الى عوالم أخرى مختلفة ·· فالأخ الكبير سيد الدوغرى الذى يعيش فى خلوته الدائمة يمثل الانعزال التام عن الانغماس فى شئون هذا العالم ·· وقد بلغت به هذه الحالة حد الدروشة والهروب الذى يتخذ من التصوف ستارا ·· وهو يمثل بهذا الركود والثبات والموت مما يتنافى مع طموح مصطفى الدوغرى وتطلعه الى طبقة وراء أخرى :

مصطفى : (غاضبا) يظهر ان احنا مش حنوصل لحل مع بعض ·· شوف اسمع انت وهو ·· أبو الرضا شنن حيشترى البيت ·· وكان مفروض انه يقابلنى ونتنهى ·· أنا مديله ميعاد وزمانه جاى ·· اذا كنتوا مش حتبيعو أنا والبنات حنبيع ·· قلتوا ايه ؟ ··

سيد : (يهز رأسه ويبسبس) يا سلام ·· يا سلام ·· يا سلام ··

حسن : ايه يا أبو السيد ؟

سيد : كل ده شفته امبارح ·· سرحت سرحة على جوعه وأنا روحى طايره ولقيتنا احنا التلاتة واقفين فوق جبل عالى وبنزق بعض ·· كل واحد عاوز يوقع التانى ·· لغاية ما جت حمامة بيضاء ·· لفت حوالينا سبع لفات قلت دى روح المرحوم أبويا ·· ساعة ما شفناها عبطنا على بعض بعد ما كنا خلاص حنقع من فوق الجبل ··

مصطفى : (يهب محتجا) عندك بأى ·· كفايه الكلام ده ·· أنا شبعت م الكلام الفارغ ده ··

وهـذا يؤكد لنا أنه لا توجد طبقة تستطيع المحافظة على ثباتها الى الأبد بحكم التيارات التحتية التى تجتاح المجتمع والطبائع المختلفة التى

تميز أفراد الطبقة الواحدة ولا يمكن أن تخضع لقالب واحد ثابت ٠٠ ولهذا فان تقسيم الطبقات لا يلتزم بدقة الواقع بقدر ما يرتبط بتناسق النظرية ٠٠ ويمكننا تشبيه طبقات المجتمع بموجات المحيط التى قد تبدو متماسكة على سطح الميـاه ولكنها لا تلبث أن تنضوى تحت لواء موجة أخرى ٠٠ ومهما بدا المجتمع ثابتا وفاقدا للحركة فانه تحت رحمة حركات المـد والجزر التى لا تلبث أن تطفو على الوجه كلمـا حانت لها الفرصة ٠٠ وذلك ما نسميه بنقاط التحول أو الثورات السياسية أو الطفرات الاجتمـاعية ٠٠ وحتى فى حالة عدم وقوع هذه الثـورات أو الطفرات فان حركات المد والجزر تؤدى دورها فى الخلفية الاجتماعية التى قد لا تبدو للعين المجردة ٠٠ لأنها حركات أزلية وأبدية وفوق كل التقاليد والتقسيمات التى يقيمها الانسان للاحتماء خلفها ٠٠ وكما أن كل ذرة مياه فى المحيط لا تظل فى مكانها أو على حالتها فكذلك الحال مع كل فرد من أفراد المجتمع وبالتالى مع كل الطبقات الاجتماعية ٠٠ وقد استفاد نعمان عاشور من هذه الديناميكية الاجتماعية وأخضعها للعضوية الدرامية فى مسرحياته وبالذات فى «عائلة الدوغرى» ٠٠ فعندما ندرس مسرحياته لأول وهلة نشعر أنهـا خالية من كل الصراعات الدرامية التقليدية ٠٠ وأنها مجرد صورة مسطحة وفاقدة لأبعاد المجتمع المعاصر ٠٠ ولكننا اذا سبرنا غورها فاننـا نصـل الى تلك الديناميكية الخلفيـة التى تحـرك الشخصيات فى المواقف المختلفة ٠٠

وقد بلور حسن الشقيق الأصغر تطلعات أخيه مصطفى فى جملة واحدة عندما قال فى مطلع المسرحية : « بقى سيادته عايز يسيب كريمة وبيعنا البيت ٠٠ ويشتتنا م الحتة ٠٠ حيشترى فيلا فى العجوزة ويقفل جحر شارع سماحة ٠٠ » أى أنه يرفض طبقته بكل ما تشده اليها من علاقات ووشائج ٠٠ ولا تقف فى طريقه أية عقبة ســواء تمثلت فى زوجة أو أخ أو أسرة أو منزل ٠٠٠ الخ ٠٠ وكل الأحداث التى تتسلسل بعد ذلك كان مصدرها محاولة مصطفى للانسلاخ عن طبقته الاجتماعية ٠٠ والمحـاولة كما نرى ليست بالسهلة أو الميسـورة لأن الانسان يولد ويتشرب كل تقاليد طبقته وعاداتها وأفكارها ٠٠ واذا نال حظا كبيرا من التعليم بحيث تتفتح عيناه على حقيقة طبقته فانه يسلك أحد طريقين : الأول هو محاولة الأخذ بيد أفراد طبقتـه واطلاعهم على حقيقة وضعهم ونقاط ضعفهم وفكرهم المحدود التقليدى ٠٠ والطريق الثانى يتمثل فى محاولة الانسلاخ الأنانى عن الطبقة ٠٠ وهى المحاولة التى يبذلها مصطفى الدوغرى بكل طاقته ٠٠ وهو يتجرد من كل انسانيته ويتنكر لكل من

ساعده وعاونه أيام كفاحه ٠٠ ويتتبع نعمان عاشور بذرة الأنانية فى شخصية مصطفى الدوغرى منذ طفولته بابراز موقفه من على الطواف : هذه الشخصية الفريدة التى قدمها نعمان عاشور على المسرح العربى المعاصر والتى يصفها فى تقديمه للشخصيات بقوله : « عم على ٠٠ ربيب عائلة الدوغرى وكفى ٠٠ خادم الكل ٠٠ ٧٠ سنة لكنه يبدو أصغر » ٠٠ وهو شخصية تثير فى النفس مشاعر متباينة ٠٠ ولكن العطف هو الاحساس الرئيسى الذى تثيره عند المتفرجين أو القراء ٠٠ ومع هذا فهى لا تثير فى نفس مصطفى الدوغرى سوى الاحتقار والاشمئزاز مما يدفعه الى العمل للتخلص منها :

الطواف : القهوة ٠٠ القهوه ٠٠

مصطفى : (وقد رآه على مقربة شبر منه) قهوة ايه يا راجل انت ؟

سيد : (متلافيا الاشتباك بينهما) أنا اللى قايل يعملها ٠٠ هات يا عم على (ويأخذ منه الصينية ويضعها أمامهما) نوزن دماغنا ونبلع كلام بعض ٠٠ اشرب ٠٠ سيجارة يا عم على ٠٠ (ويعطيه سيجارة) ٠

الطواف : (يأخذها) ربنا يعمر بيتك من تانى يا سيد ٠٠

مصطفى : أهو مثلا واحد زى ده (مشيرا للطواف) ايه لزمة وجوده هنا ؟ مسئوليتنا ايه بالنسبة له ؟

الطواف : (يتدخل) أنا ماكنتش عاوز آجى ٠٠ انت اللى بعت لى حسن يا سيد ٠٠ جه خدنى م العشه ٠٠ خرجنى م الخيش ٠٠

مصطفى : وجيت معاه ليه ؟ ٠

الطواف : صعب عليه ٠٠ ما هانش عليه ٠٠

سيد : انت اللى ماهنتش عليه ٠٠ حسن راح لقاه بيشحت من ايدين الناس ودا الراجل اللى ربانا ٠٠

مصطفى : مش مفروض ان احنا فاتحين ملجأ ٠٠

ولا يترك نعمان عاشور الموقف هذا دخيلا على النسيج الدرامى بل يرجع الى الوراء ليتتبع مقدماته منذ طفولة مصطفى الدوغرى ٠٠ حتى يبدو متسقا مع بداياته الممتدة على طول الخيوط الدرامية ٠٠ وبذلك نزداد معرفة بالشخصية وبالشكل وبالدوافع التى جعلت الشخصية تسلك على هذا النحو ٠٠ ونحن لا نحس بحدة الانتقال الى الماضى لارتباط

السبب بالنتيجة ٠٠ وللكاتب حرية التنقل من الماضى الى الحاضر أو العكس طالما أن هذا يلقى أضواء على جوانب الموقف المختلفة ويفيد الشكل الدرامى والمضمون الاجتماعى فى نفس الوقت :

سيد : أمال لو ما كنتش مدرس تاريخ ٠٠ الراجل دا يا مصطفى هو اللى خلانى ٠٠ وخلاك ٠٠ وخلانا كلنا بنى آدمين ٠٠ الهـــدوم اللى لابسينها دى ٠٠ احنا واخدينها من على جتته ٠

مصطفى : حنرجع تانى للتوهان والدروشة ٠٠

سيد : والفلوس اللى كان بيصرف منها أبوك علينا لغاية ما بقينا كده جت من عرق الطواف ٠٠ من دهسة رجليه ٠٠ شوف رجليه ٠٠ بص لرجليه شالنا على رجليه كلنا ٠٠ أنا وانت واخواتك ٠٠ مش كده يا طواف ؟

الطواف : كنت بأرجع بعد ما أوزع العيش على الزباين ألف عليكم والمكم م المدارس ٠٠ مصطفى كنت باشيله على كتفى ٠٠ وكان يضربنى ٠٠ طول عمره نفسه كبيرة ٠٠

وهذا الموقف يثير عـدة قضايا اجتماعية ودرامية متصلة بالعلاقه الحية بين الانسان وطبقته ٠٠ وعما اذا كان تكوينه النفسى والاجتمـاعى مستمدا كلية من تركيبها ٠٠ أم أن هناك عوامل أخرى تتدخل فى تكوين الانسان ؟ فى الواقع أن علوم المعرفة الانسانية ما زالت حتى الآن تبحث عن تحقيق الجملة التى قالها سقراط من آلاف السنين : اعرف نفسك ٠٠ لأن النفس البشرية ليست بالبساطة التى يفترضها بعض علمـاء الاجتماع مثلا وخاصة عندما يحاولون تقنينها طبقا لاحصائيات جافة وثابتة ٠٠ فكل انسان يختلف عن الآخر اختلاف بصمات الأصابع ولا يمكن الوصول الى تفسير كل العوامل التى تتحكم فى سلوكه الشخصى والاجتماعى ٠٠ لانه يختلف من لحظة الى أخرى ٠٠ ولا يعنى هذا أن الانسان متقلب الى هـذا الحـد ٠٠ ولكنه يعنى عدم امكانية اخضـاع الانطلاقات والمتناقضات الانسانية لخط واحد ونمط معين ٠٠ ومن هنا كان قصور المنهج العلمى عن الوصول الى المعرفة الكاملة والشاملة لأنه يعتمد فى دراسته على النمط والخط والتقنين ٠٠ ولذلك لا يمكننا القول بأن أنانية مصطفى الدوغرى مصدرها التركيب الطبقى الذى تشربه فى سنى حداثته ، والا انطبقت نفس الأنانية على بقية أفراد الأسرة ٠٠ بل اننا نجد أخاه الأكبر سـيد الدوغرى على النقيض الكامل منه فى سماحته وطيبتـه ورحابة صـدره وتضحيته وحبه للآخرين ٠

وقد يلجأ العلم الى الدراسات البيولوجية ليجد تبريرا لسلوك مصطفى الدوغرى بحيث يسد الثغرة التى عجزت الدراسات الاجتماعية عن سدها ٠٠ أى أن التركيب البيولوجى لمصطفى وتفاعله مع التركيب الاجتماعى لطبقته قد أدى الى خلق هذه الشخصية على هذا النحو ٠٠ فلابد أن عوامل الوراثة والميلاد والاحساسات التى تلقاها وأثرت على تكوينه الجسمى والعقلى قد تفاعلت مع تقاليد الطبقة وعاداتها وأفكارها وأدت الى سلوكه هذا ٠٠ ومع هذا كله يظل تساؤلنا كما هو : لماذا يختلف الاخوة عن بعضهم البعض رغم اشتراكهم فى نفس الطبقة وعوامل الوراثة الأسرية والتقاليد العائلية ٠ عندئذ يلجأ العلم الى الدراسات النفسية ليجد تبريرا لسلوك مصطفى الدوغرى ٠٠ وغالبا ما يرجعها الى الرواسب والعقد النفسية التى شكلت نفسيته على هذا النحو ٠٠ ويدخل فيها كل التأثيرات والصدمات والخبرات والأحداث الشخصية والاجتماعية التى مر بها منذ ميلاده حتى الآن ٠٠ ثم تفاعلت هذه التأثيرات مع عوامل البيئة والوراثة ٠٠٠٠ الخ ٠٠ بحيث كونت شخصية مصطفى الدوغرى بهذه الطريقة ٠٠ ومع هذا ما زلنا نشعر ان معرفتنا بشخصية مصطفى الدوغرى ناقصة لأننا قمنا بتشريحه اجتماعيا وبيولوجيا ونفسيا مما أحاله الى عينة معملية تخضع للفحوص والتحاليل ٠٠ وليس هذا من مهمة النقد لأننا حتى الآن لم نتعرف على مصطفى الدوغرى كشخصية انسانية تمر بظروف معينة داخل شكل جمالى محدد ٠٠

هنا يأتى دور الفن الدرامى ليقوم بما عجزت عنه علوم المعرفة الانسانية المختلفة ، لأن الفن قادر على النظرة الشاملة التى تتوغل داخل النفس البشرية المعقدة وتقترب من المعرفة الكاملة بها ٠٠ وان كانت فلسفة الفن عاجزة حتى الآن عن الوصول الى منهج جمالى يحدد لنا الأدوات الفنية التى تساعدنا على ادراك كنه النفس البشرية ٠٠ فذلك لأن الفن لا يخضع للعقل العلمى فقط بل يدخل فيه الاحساس والحدس والادراك الواعى واللاواعى ٠٠ بحيث يصل الى توليفة معقدة ومركبة ومتشابكة تحاكى النفس البشرية فى تعقيدها وتركيبها وتشابكها ٠٠ وطبقا لهذا فنحن نستطيع فهم شخصية مصطفى الدوغرى والاحساس بها والتنبؤ بما قد تفعله فى المواقف المقبلة طبقا لعوامل خلقها الدرامية ٠٠ ولذلك لا يمكننا فصل شخصية مصطفى الدوغرى عن جسد المسرحية لأنها لا تستطيع العيش خارجها لانتمائها اليها أولا وأخيرا ٠٠ فليست علوم الاجتماع أو البيولوجيا أو النفس بقادرة على تحليل شخصية مصطفى الدوغرى خارج النص الدرامى ٠٠

وقد يظن البعض أن هذا المنهج يتنافى مع فكرة الصراع الطبقى التى قام عليها هذا الفصل فى دراستنا لمسرح نعمان عاشور ٠٠ لأننا ركزنا الأضـواء كلها على الصراع الطبقى فى مسرحياته وبذلك دخلنـا ميدان الدراسات الاجتماعية ٠٠ ولكننا قلنا فى مطلع هذا الفصـل انه لا يهم نوعية المضمون سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو بيولوجية او تاريخية ٠٠٠ الخ بقدر ما يهمنا اخضاع هذه النوعية للشكل الدرامى النابع من مضمونها الفكرى بحيث يسرى التفاعل بين الشـكل والمضمون فى كل لحظة من لحظـات الخلق الفنى ٠٠ وهـذا هو ما نحاوله الآن فى تطبيق حتميـات الدراما وضرورات الفن على مضـمون الصراع الطبقى وتوضيح المدى الذى وصل اليه نعمان عاشور فى تشكيله الدرامى لهذا المضمون ٠٠ ونحن بهـذا لا نقنن أو نحدد أية فكرة معينة ثم نحاول فرضها على النص بالعسف الذى تعوده كثير من النقاد ٠٠ فنحن لا نقول مثلا ان الفرد هو صورة مصغرة وملخصة لخصائص طبقته وتكوينها ثم نسعى بعد ذلك لفرضها جورا وظلما على النصوص والمواقف التى قد لا تحتمل مثل هذا الفرض التعسفى ٠٠ لأن الناقد يجب ألا ينقد العمل الفنى وفى ذهنه فكرة مسبقة تؤثر على موضوعيته بل يترك العمل الفنى يقدم نفسه بنفسه اليه ٠٠ وبعد ذلك يحاول استكشاف نقاط الضعف ومواطن الجمال والأسباب والتفاعلات التى أدت اليها ٠٠ وتاريخ الفن كله يقول لنا ان الفن قد سبق النقد دائما فى كل العصور والبقاع ٠٠ وطبقا لهذا المنهج الدرامى قمنا بتتبع فكرة الصراع الطبقى فى مسرحيات نعمان عاشور وكيف أثرت على شكلها الدرامى سواء أدى هذا التأثير الى نتائج سلبية أو ايجـابية فيما يختص بدفع الأحـداث أو اعاقتها وتجسيد الشخصيات أو تنميطها ٠٠ وبلورة المواقف أو تسطيحها ٠٠

وعندما نقول ان التطلع الطبقى قد أثر على السلوك الدرامى عند مصطفى الدوغرى فلا نعنى أنه كان الدافع الوحيد والمحرك الأساسى لتصرفاته داخل النص ٠٠ بل نقصد أنه كان ضمن العوامل التى بلورت الشخصية وربطتها عضـويا بالموقف ٠٠ لأننا نقضى على الشخصية بالموت الدرامى اذا اعتبرناها مجرد ممثلة للتطلع الطبقى ٠٠ ولذا فان اهتمامنا لا ينصب على التطلع الطبقى فى حد ذاته بل نهتم به فقط فى الحدود التى يؤثر فيها على الشخصية :

سيد : لو كنت طلعت حمار كان علقك فى الكرته ٠٠ لكن انت طلعت ركوبه برجلين اتنين بس ٠٠

الطواف : عاوز جزمة يا سيد ٠٠ هاتولى جزمة يا مصطفى ٠٠

مصطفى : ما تقولش مصطفى ؟

سيد : (يحاول التسكين من غضبه) الا على فكرة ٠٠ ما بتشتريلكش عربيه ليه يا درش ؟ دى الحاجة الوحيـدة اللى فاتتنى أعملها أيام ما كنت غنى ٠٠ يمكن علشان كان عددهم لسه قليل ٠٠ اشترى لك عربيـه ٠٠ تمشى مع الفيلا ٠٠ لون بعض ٠٠ وزيهـا ٠٠ بالتقسيط ٠٠ اللى عنـده فيلا دلوقت لازم يكون عنده عربيه ٠٠ علشان يبنى لها الفيلا بجراش (ويلتفت للطواف) مافيش حـد حيفضل ماشى على رجليه الا أنا وانت يا عم على ٠٠

ويبـدو أن التركيب الطبقى للمجتمع قد أصبح نوعا من القـدر المحتوم على الشخصيات لا تستطيع الفكاك منه ٠٠ فلقد كتب على الطواف أن يعيش ضـحية للآخرين الذين تسلقوا على أكتافه من أجـل أطماعهم الطبقية بينما تغوص حياته فى البؤس ولا نستطيع حتى مجرد أن ننسبه الى طبقـة معينة لأنه ينتمى الى خصائص مختلفة تميز عـدة أنواع من الطبقات الكادحة والفقيرة والبائسة والمطحونة :

سيد : أكل الناس كلها عيش سخن من الفرن وهو ماشى حافى٠٠وعايش جعان ٠

مصطفى : (يقف غاضبا) كفايه بقى يا سيد ٠٠ أخرج يا راجل انت ٠٠ سيبنا ٠٠

الطواف : من يومك وانت متعب يا مصطفى ٠٠ كان أول ما يركب على أكتافى ٠٠ يفضل يضربنى على قفايا لغاية ما أنزله يمشى جنبى ٠٠ خزيان من الناس ٠٠

مصطفى : وما تقولش ليه قرفان من قفاك ٠٠ وهدومك الوسخة ٠٠

الطواف : الله يسامحك ٠٠ ما انتو اللى كنتو بتوسخوها بجزمكم ٠٠

وقد استغل نعمـان عاشور شخصـية الطواف فى تجسيد مأساة الانسان الذى تحكم عليه ظروفه بأن يظل ثابتا فى مكانه لا يتحرك بينما يتحرك المجتمع كله من خلال حركات المد والجزر التى يتسبب فيها الصراع الطبقى ٠٠ وكان ثبـاته بمثابة النغمة المناقضـة للصراعات التى تنهش الشخصيات الأخرى من الداخـل والخارج ٠٠ فقد تركزت كل آماله فى الحياة فى الحصول على حـذاء لقدميه العاريتين وارتبط مطلبه هـذا بكل المواقف التى يظهر فيها كالنغمة المكررة لتأكيد التضاد بين سكونه وثباته

وبين صراعات الآخرين التى لا تكف عن التدفق والحركة ·· ولعل الطواف يمثل الضحية التى يطحنها الصراع الطبقى وتقع فى مناطق الاحتكاك بين الطبقة والأخرى فلا تستطيع الانتماء الى الطبقة الفقيرة أو التعلق بطبقة أعلى منها فى الهرم الاجتماعى ·· لانها استنفذت كل طاقاتها الخلاقة فى خدمة الطبقة البورجوازية الصغيرة وعندما حاولت الالتفات الى تطلعاتها المتواضعة كان الوقت قد فات لأن حركة المجتمع لا تنتظر أحدا وغالبا ما تحابى الأنانى والمتسلق والمتطلع الى المزيد من الامتيازات دون الاهتمام بأية اعتبارات انسانية ·· لأن حركة المجتمع لا تهتم كثيرا بالمثل العليا والقيم الأخلاقية والعواطف الانسانية ·· ولذلك يحاول الانسان سن القوانين ووضع التقاليد التى تمنح اللمسة الأخلاقية لهذه الحركة العمياء ·· ومع ذلك لا تستطيع القوانين أن تتغلغل الى كهوف النفس البشرية بحيث ترسم لها الحدود التى يتعارف عليها كل الأفراد ·· فالقانون لا يستطيع أن يحد من أنانية أمثال مصطفى الدوغرى طالما أنه لا يتعدى على نصوصه الصريحة الواضحة ··

ولكن الفن يتعدى حدود القانون الجامدة ويلقى أضواء كاشفة على دخائل النفس البشرية لأن التجربة الجمالية تستطيع التأثير فى الانسان لأنها تتعامل مع الجانب المشترك بين البشر جميعا على اختلاف مشاربهم·· واذا اختلفت درجة التأثير فهذا لا ينفى وجود التأثير بطريقة أو بأخرى ·· فلابد أن نظرتنا الى مصطفى الدوغرى أو على الطواف تختلف عن نظرة القانون اليهما ·· واختلاف النظرة يؤدى الى اختلاف السلوك ·· وعن هذا الطريق يستطيع الفن بطريقة غير مباشرة التأثير فى التركيب الاجتماعى ·· ولا نقصد بهذا أن مهمة الفن تتركز فى التغيير الاجتماعى ·· بل هى تتركز فى التطوير الانسانى بمعنى أن الانسان الذى يمر بتجربة الفن الجمالية خير من ذلك الذى يوصد أبوابه فى وجهها لأن نظرته الى الحياة وأمورها ستكون أعمق وأشمل وأكثر رحابة وادراكا ووعيا ·· ومن خلال هذا التغيير الذى يحدث داخل الأفراد يتغير التركيب الاجتماعى ··

ومن الواضح أن سيد الدوغرى الشقيق الأكبر للأسرة كان أحد ضحايا الصراع الطبقى لأنه لم يملك الأنانية الكافية التى تمكنه من المحافظة على كيانه فى هذا الصراع ·· ولذلك آثر الاعتزال فى خلوته الروحية حتى يمنح نفسه المكان الهادىء الذى تستريح فيه نفسه ·· ونظرا لاستحالة العزلة الكاملة فان تيار الصراع كان يجرفه من حين لآخر ·· ولذلك كان يضطر للدفاع عن نفسه على النقيض من على الطواف

الذى طحنه الصراع كلية وفقد كل مقومات المقاومة :

سيد : (فى نفس عنفه) شوف يا درش٠٠خلينا اخوات وهاتها على بلاطه انت فاهم اننا مش عارفين كل اللى حاصل ٠٠ أنا فى الخلوة بروحى بس انما عقلى وقلبى معاكو كلكم عاوز تسيبنا وتمشى ؟ وعاوزنى أستمر شايل الحمل ؟ منين ؟ وبايه ؟

مصطفى : يمكن طمعانين انى أتنازل لكو عن نصيبى فى البيت وامشى ٠٠

سيد : تمشى تروح فين ؟ دا انت لو تطير مع رواد الفضـا مش حتقدر تسيبنا على ضهر الأرض ٠

مصطفى : ما أقدرش ليه ؟

سيد : الا بقى اذا كنت تغير اسمك ٠٠

مصطفى : مش فاهم ٠٠

سيد : الواحد ما يقدرش يطلع من جلده مـرة واحدة ٠٠ انت اتعلمت واتوظفت وكبرت وبقيت راجل لك قيمة ٠٠ واخواتك وأهلك ٠٠ الميزان طب بيهم لتحت وانت مش عاوز تنزل فى الكفة الهبطانة ٠٠

ولعل قيمة الصراع الدرامى تتمثل فى مواقف المواجهة بين مصطفى وأخيـه سيد ٠٠ فالأول يمثـل الأنانية وحب الذات والتطلع الطبقى والانغماس بكل طاقاته الجشعة للحصول على المزيد من الامتيازات بينما يمثل سيد الايثار وحب الآخرين والقناعة الطبقية التى قد تهبط به الى طبقـة أخرى أقل فى السلم الاجتمـاعى ٠٠ ولذلك فهو يؤثر العزلة فى خلوته من حين لآخر حتى يتفادى الاحتكاك المرهق بأخيه مصطفى٠٠وهنا يبدو تأثير الصراع الطبقى الذى يستطيع أن يتغلغل الى العلاقات الوثيقة بين الأخوة الأشقاء ويحيلها الى نوع لا يرحم من صراع الغابة :

حسن : ولا حكاية ٠٠ ولا رواية ٠٠ البيه مدرس أول التاريخ ٠٠ لم له كام ألف جنيه على خمس سنين ٠٠ اشى م الهند ٠٠ واشى م السند واشى من بره ٠٠ واشى من جـوه ٠٠ كان بيخزن مراته عنـدنا ويدور يأشأش فى الصحرا وفى الوديان ٠٠ رجع حاجة تانية ٠٠ عاوز يبنى فيـلا ٠٠ ويتلم على جـوازه جديدة ٠٠ فيهـا فايدة ومصلحة ٠٠ دى الحكاية ٠٠

مصطفى : سكته يا سيد لحسن مش حيحصل كويس ٠٠

سيد : لسانك يا حسن ٠٠ احفظ لسانك يا حسن ٠٠ دا أخـوك ٠٠ وأكبر منك ٠٠

حسن : مافيش حد أكبر من حد٠٠هيه بالسن ولا بالقلب يا أبو السيد ؟

مصطفى : (غاضبا من جديد) أما بجاحه ٠٠ انت حتخرس ولا حا ابج كرشك ٠٠

حسن : (رافعا قدمه) ابعد عنى ٠٠ قوتى فى رجلى ٠٠

مصطفى : (فى غيظ وغضب) بيرفع رجله عليه يا سيد تانى ٠٠

سيد : (يرفع يديه الى أعلى كمن يزيح شيئا مخيما على جو المكان) هش هش ٠٠ الشيطان الشيطان ٠٠ من ملاعيب الشيطان ٠٠ هش ٠٠ هش ابعـد عننا يا عـدو الله ٠٠ انتو اخـوات ٠٠ عيب دا انتو اخوات ٠٠

وعندما يحتدم الصراع الطبقى ويبلغ مداه تستحيل الشخصـيات فى نظـر الآخرين الى مجرد سـلع تقـدر بقيمتها الاقتصـادية وقدرتها الانتاجية واذا فقدت قيمتها وقدرتها فانها تتحول الى أداة مهملة شأنها فى ذلك شأن الجمادات والحيوانات :

عيشة : كريمة كمان ما كانش عاجبها ٠٠

زينب : ودى رخره حتعمليلها سعر٠٠ولا اكمنها سابها التانى قام خدها الأولانى ٠٠

ولكى يخفف نعمان عاشور من حدة الصراع الطبقى يقدم لنا سامى الأديب المثقف الذى لا يهتم بالشكليات الطبقية لايمانه العميق بالتطور ٠٠ ولعل وجوده فى المسرحية يوحى الينـا بلمسات رقيقة من التذويب الطبقى ٠٠ لأن الثقافة بطبيعتها الشمولية لا تربط نفسها بحدود الصراع الطبقى الضيقة :

سامى : من مين ٠٠ أخطبك من مين ؟

عيشة : من أخويا ٠٠

سامى : أى واحد فيهم ٠٠

عيشة : اخطبنى من الأستاذ مصطفى ٠٠

سامى : دى نظـرة طبقية ٠٠ ليه ما أخطبكيش من سيد علشان اكمنه ترزى ٠٠

وفى مقابل هذه النظرة الرحبة نجد زينب الدوغرى الأخت الكبرى لعيشة تعلق على تقدم سامى لطلب يد أختها : « ابن كاتب الطابونة كمان حبيجى يتبغدد علينـــا ٠٠ ليه ٠٠ هيه فقيره ٠٠ دا عندها مهر وشبكة يجوزوها وكيل وزارة ٠٠ وموظفة ولها ماهية تصرف على عيله ٠٠ » ٠ ثم يجسد المؤلف على لسانها مأساة الانسان التى يعتبر الصراع الطبقى أحد جوانبها وذلك عندما تقول : « ما حدش مرتاح فى حاجة ٠٠ لا اللى معاه فلوس مرتاح ٠٠ ولا المفلس مرتاح ٠٠ » لأن المعدم يحـاول الحصول على ما يجنبه حياة العدم ، والغنى يسعى جاهدا للحصول على المزيد من الجاه والثروة والامتياز ٠٠ هكذا أصبح الصراع ملازما للوجود البشرى فى كل مراحله ومظاهره ٠٠ وهو صراع من أجل الملكية والحيازة ، ولذلك يلعب العامل الاقتصادى دورا كبيرا فى تشكيل نوعيته ٠٠ لدرجة أن أبا الرضا شنن كاتب حسابات فرن الدوغرى سابقا وصاحب المال والعقار حاليا يقول : « اللى فلوسه فى جيبه دايما ضامن حبيبه » ولايمانه بهذه النظرة الاقتصادية البحتة فقد استطاع تحقيق تطلعاته الطبقية بصرف النظر عن العاطفة الانسانية واعتباراتها ٠٠ وطبقا لهذا يمتنع عن مساعدة الأسرة التى كانت السبب فى رفاهيته الحالية ٠٠ وسنة التطور لا تعمل حسابا للذين لا يعملون حسابا لأنفسهم لأنها قوة غير عاقلة ولا تهتم بالاعتبارات الأخلاقية والانسانية :

كريمة : دا انت أحسن مقصـــدار فى مصر ٠٠ فشر ٠٠ دا انت مافيش غيرك ٠٠

سيد : زمان ٠٠ الكلام ده كان زمان ٠٠ لما كان ليه دكان ٠٠ وعنـــدى تجارة ومعايا شهادة من باريس وليه شنة ورنة وفى ايدى فلوس ٠٠ الله يرحمك يا امه ٠٠ كانت تقول على خالى ٠٠ فى الوش مرايا وفى القفا سلاية ٠٠ الناس كلها دلوقت بقت زى خالى ٠٠

كريمة : (فى لهفة) هما رجعوك بالبدل ؟ ماتقول لى حصل ايه ؟ ٠

سيد : (يجلس ملوحا فى سخط) يا كريمة وانتى ضرورى تعرفى كل حاجة دى سنة التطور ٠ هما ٠٠ أهو دا التطور ٠٠

ويستمر الصراع الطبقى مشكلا الدافع المحرك فى الخلفية الدرامية حتى نصل الى مشارف النهاية فنجده يطفو على سطح الأحداث بفعـــل الضغط والتراكم اللذين تزايدا وتضاعفا بمرور الأحـــداث وتسلسل المواقف ٠٠ وخاصة عنـــدما حدثت المواجهة بين اثنين من متســـلقى الطبقات : بين مصطفى الدوغرى وأبى الرضـــا شنن ٠٠ لأنه لابد أن يحدث التنافر بين قطبين موجبين :

مصطفى : (يهدد فى غضب) يكون فى علمك ·· أنا ما أطيقش أستنى على ما أروح لمحـــامى ويرفع لى دعــاوى ·· دا أنا أقتلك (ويهجم والآخر يتراجع) أموتك ··

أبو الرضا : تموتنى ··

مصطفى : (يهجم عليه ويحــاول أن يخنقـــه) أموتك ·· وأشرب من دمك ··

أبو الرضا : سيبنى يا أستاذ مصطفى ·· سيبنى سيبنى يا أستاذ ··

ونظرا لتشابك مصالح الاستغلاليين من أمثال مصطفى وأبى الرضا فانهما سرعان ما يحاولان تسوية ما بينهما من خلافات برغم ما بينهما من صراعات حتى لا تحدث ثغرة بينهما يتسلل منها الآخرون :

أبو الرضا : هو بيتهم ·· دا انت لك فيه الربع يا أستاذ مصطفى بيه ·

حسن : ابسط يا حظ ·· يبقى مش ناوى يشترى ·

مصطفى : سيبهم يا أبو الرضا وتعال معايا ·

أبو الرضا : (يتبعه ليخرجا معا) أنا ما كنتش فاهم انهم كده أبدا ·· (ويقف ليعزم عليه) اتفضل ·

مصطفى : اتفضل انت ياعم شنن ··

حسن : الحكاية مش عايزه عزومة · دا الشاطر اللى يسبق ·

وتضيق حلقات الصراع الطبقى وتتحول الى دائرة مغلقة على كل فرد بحيث لا يستطيع أن ينظر الى أبعد من موطىء قدميه لاهتمامه الشديد بمصالحه الخاصة ·· وعندما يهتم كل واحد بمصالحه الخاصـــة بصرف النظر عن مصـــــالح الآخرين فانه لابد أن يحدث صدام بين المصـــــالح المتعارضة لأن الأفراد فى هذه الحالة يتحولون الى فاقدى البصر والبصيرة فى غابة مظلمة ·· وقد أغلقوا على أنفسهم كهوف كيانهم وســـاروا فى الأرض يطلبون المزيد من الملكية ·· ولذلك فان الصدام أصبح محتما :

سيد : أنا مش عايش فى خلوة يا زينب ·· أنا عايش بقـــلبى معاكو كلكم ··

زينب : هو انت لوحدك بس ·· ما الكل عايش كده ·· كل واحد عايش فى خلوة عن التانى ·· بصوا حواليكم لبعض كده ·· حد حامل هم أخوه ·· حد بيفكر الا فى نفسه ··

حسن : ماهو علشان الواحد يفكر فى أخوه .. لازم يفكر فى نفسه ..

سيد : والقلوب عند بعضها ..

زينب : معلش ياعيشه .. حقك عليه .. حا اريح نفسى زى ما انتى عاوزه حا أريح نفسى وأعيش لنفسى ولا حا أبص غير على نفسى ..

ومن المفارقة الدرامية فى المسرحية أن سيد الذى يبدو أكثر الجميع انعزالا هو أشدهم ارتباطا عاطفيا ووجدانيا بأسرته بينما نجد مصطفى الذى يبدو أكثرهم اندماجا فى حلبة الصراع الطبقى هو فى حقيقة أمره أكثرهم انعزالا وانغلاقا على نفسه لأنانيته المطلقة ..

وتنتهى المسرحية بتفكك العائلة تفككا كاملا بسبب الصراع الطبقى الذى انهكها وطحنها وبسبب اختلاف تطلعات أفرادها الاجتماعية مما حتم وجود الصدام الذى بدأت مطالعه فى الفصل الأول وظلت تتفاعل فى الخلفية الدرامية مع نسيج المسرحية حتى بلغت الحد الذى طفت على سطح الأحداث فى الفصل الأخير وقضت على الأسرة قضاء مبرما . وكان التفاعل ساريا بين الصراع الدرامى والصراع الطبقى مما جنب المسرحية الوقوع فى الفجوة الفاصلة بين الشكل والمضمون .

فى مسرحية « وابور الطحين » يعالج نعمان عاشور قضية الصراع الطبقى معالجة مباشرة وواضحة أضعفت من التفاعل الدرامى بين مواقفها وشخصياتها .. فالصراع يدور بين الطبقة العاملة والطبقة الرأسمالية مالكة وابور الطحين ورغم أن نعمان عاشور يحاول تجسيده من خلال تقديم بعض الأحداث الثانوية والمواقف الجانبية لابراز أبعاده فان التسطيح المباشر كان الطابع المميز للشخصيات والمواقف .. فالشخصيات نمطية بحيث نراها من جانب واحد ونعرف مقدما ما الذى ستفعله .. لأن احتكاكها بالأحداث لم يكن بالدرجة الفعالة التى تمنح النص الدرامى حيويته وتدفقه .. فالرأسمالية المستغلة تبدو سافرة وقد خلعت عن نفسها رداء الفن الدرامى الذى يتميز بالتكثيف والتركيز والتجسيد مما جعلنا نشعر أن المسرحية قد تحولت الى مجرد صورة صادقة الملامح ودقيقة التفاصيل للصراع الذى يدور بالفعل فى واقع الريف المصرى بين طبقة الفلاحين والعمال وطبقة الرأسماليين والاقطاعيين .. ودور الفن لا يقتصر على التصوير الصادق للأصل الواقع لأن مشاهدة الواقع ودراسته ستكون فى هذه الحالة أكثر متعة وأصالة من مجرد الصورة أو التقليد ، لأن الفن يملك الحياة الخاصة به والنابعة منه .. وفى الحالة التى يعتمد فيها على كيان خارج عنه فانه يفقد أصالته بل وتنتفى عنه

صفة الفن كلية ٠٠ وهذا ما فشل فيه نعمان عاشور لأن المتفرج أو القارىء الذى لا يملك فكرة كافية عن الريف المصرى لن يستطيع أن يتـــذوق المسرحية بل سيجدها صورة باهتة لواقع خارج عن شكلها ٠٠ لأن المؤلف لم يخلق الجو الريفى الخاص بمسرحيته بل اعتمـد على ايراد التفاصيل الموجودة بالفعل وأدخلها كمــا هى دون أن يصهرها أو يعيـد صياغتها أو يشكلها من جديد بحيث تتناغم مع النسيج الخاص بمسرحيته ٠٠

وأى مشاهد لمسرحية « وابور الطحين » سيقول على الفـــور وفى براءة متناهية : « ان الكاتب يقدم لنا صورة صادقة للصراع بين طبقـــة الفلاحين والعمال وطبقة الاقطاعيين والرأسماليين ٠٠ » ثم يسـكت لأنه قال كل ما قالته المسرحية بالفعل ٠٠ ولكن النـــاقد الدرامى أو المتفرج المتمرس لن يكتفيا بهذه الصورة لأنهما يطالبان بتجربة جمالية ودرامية يمران بها ويمارسانها بالدرجة التى تعيد فيها تشكيل وجدانهما فيما يختص بهذا المضمون ٠٠ وبمعنى آخر فان الكاتب فشـــل فى اخضاع الصراع الطبقى لحتميات الصراع الدرامى مما أحال المسرحية الى مجرد صـــورة للواقع الاجتماعى ٠٠ لأن الشكل الفنى لا ينبع من الصراع الطبقى الذى ينتمى الى الدراسات الاجتماعية ولكنه ينبع من الصراع الدرامى الذى يعتبر الشرط الأساسى لخلق أى عمل فنى ٠٠ ولعل تتبعنا لخط الصراع الطبقى فى المسرحية يوضح لنا ما قصدناه بهذا التحليل :

شلبية : جــوده فهم خالى أن المكنـــة ممكن تمشى ٠٠ ووابور الطحـين يدور لكن العمدة مصمم ٠٠ وأخـــوه الحاج وراه ٠٠ لازم ياخدوا زيادة ٠٠

فاطمة : ربع جدح على طحنة مجطف ايا كان ٠٠

هذا هو خط الصراع الطبقى الذى يضع المتفرج أو القـــارىء يده عليه منذ مطلع المسرحية ٠٠ ولكنـــه يستمر بنفس الرتابة والاستقامة بحيث لا تضيف الأحـــداث اليه كثيرا لأنها تكرر نفسها فى صـــور مختلفة ٠٠ ونفس المنهج ينطبق على الشخصيات التى تتشابه فى كثير من الصفات مما يضعها فى خطوط متجانسة ويجنبها الخطوط المتعارضة المفروض وجودها لاشعال الصراع ٠٠ بدليل أن نعمان عاشور عندما قدم شخصياته لم يقدم معها الخصائص والصفات الملازمة لكيانها بل قدمهـا كمجرد أسماء لا توحى الا بجو الريف من واقع الأسماء الشائعة فى الريف المصرى ٠٠ يقدم الشخصيات النسائية كالآتى : « شلبية ــ امباركة ــ أم الخير ــ الخالة بهانة ــ ناعسة ــ فاطمة ــ زوجة ســـلمان الحلوانى

ومعهن بعض نساء الكفر » ٠٠ ثم يقدم الرجال كالآتى : « جـودة ـ صفوان ـ مسعود ـ بهلول ـ سليم بيه ـ العمدة ـ الحاج خضـرى ـ سلمان الحلوانى ـ غندور ـ تهامى ـ شيخ الخفراء ـ مجموعة من الأعيان ـ مجموعة من الخفراء ـ مجموعة من الفلاحين والفـلاحات ـ ثلاثة من المداحين ـ شربتلى ٠٠ »

أى أن الشخصيات تنضـوى تحت لواء الكورس الذى يعتمد على المجموعات البشرية فى التعبير دون أن يكون هناك ضرورة ملحة للتأكيد على الفروق المتباينة بين أفراد الكورس ٠ ولعل ضعف الصراع الدرامى فى المسرحية ـ بحيث بدا الصراع الطبقى مجردا من كل تجسيد درامى ـ كان سببه أن المسرحيـة كتبت أولا على شكل أوبريت غنـائى ٠٠ لأن الأوبريت الغنـائى مهما اسـتغل الصراع الدرامى فان عنصرا الغنـاء والموسيقى هما القاعدة الأساسية التى يقوم عليها البناء ٠٠ يقول نعمان عاشور فى تقديمه للنص :

« كتبت هذه المسرحية على شكل أوبريت غنائى منذ أربع سنوات أى قبل أن أخط حرفا واحدا فى مسرحية « عيلة الدوغرى » لكن ظروفا قاهرة حالت بينها وبين الظهور فى صورتها الغنائية٠٠وألزمتنى تطورات الحركة المسرحية أن أودع نصها الغنائى فى سجلات «الحفظ» ٠٠ ثم مرت الأيام فاذا الحنين الى شخوصها وموضوعها وجوها يعاودنى بالحاح تشوبه الحسرة ٠٠ أحسست بالنص وكأنه أصيب بشلل درامى لا يقـل فى فجيعته عن الاصابة بشلل الأطفال ٠٠ واننى ربما أكون قد جنبت عليه من البداية حين أهملت أن أحصنه بحبوب الفم أو حقن العضل التى شاع استعمالها فى مضمار الرواج الدرامى ٠٠

وأصبح من واجبى أن أسعى لعلاجه حتى يعيش صحيحا معافى مع الباقين ولا سيما أنه يحمل من سمات النضج وعلائم التفتح والنجابة٠٠ كالعادة دائما فى كل طفل يصاب بمثل هذا الداء ٠٠ مايجعله قابلا للحياة بل ربما أكثر قابلية من غيره ٠ ولم يكن العـلاج سهلا أو هينـا لأنه اقتضانى أن أعيد كتابة النص ثانية اعادة كلية شاملة ملتزما طاقة الجسم وقدرة أعضائه التى خلق بها على احتمال الشخوص والتركيبات الجديدة التى يحتاجها كيانه الدرامى ٠٠ وكانت النتيجة هذا النص الذى أرمى به ليلحق أخوته من النصوص الأخرى فى الطريق نفسه وهو فى أتم ما يكون صحة وعافية مثلهم ٠٠ » ٠

ولكن نعمان عاشور كان متفائلا أكثر من اللازم لأن الأوبريت يقوم أساسا على الموسيقى والغناء ٠٠ ولا يقوم الصراع الدرامى الا بدور الحبكة

الساذجة لجمع شتات الأحداث وشمل الشخصيات فى نقطة تبلغ فيها الموسيقى أقصى درجة لها من التركيز الأوركسترالى بحيث تربط الألحان والجمل الموسيقية التى امتدت على طول النسيج الهارمونى أو الميلودى حتى تترك الأثر المطلوب فى نفس المشاهد أو المستمع ·· وغالبا ما يحل التركيب الموسيقى محل الصراع الدرامى الموجود عادة فى المسرحية بحيث تبدو أجزاء الحوار الكلامى منفصلة عن بعضها البعض لا يربطها ويشدها الى أرضية النص سوى التراكيب الموسيقية السائدة فى المقدمة أو الخلفية الموسيقية على حد سواء··ولذلك كان من العسير اقامة بناء درامى لمسرحية على نص كتب أساسا ليكون أوبريت غنائيا ·· لأن هذه العملية تحتاج الى اعادة صياغة تدخل فى نطاق الخلق الفنى من جديد ·· وهذا ما لم يفعله نعمان عاشور لأنه التزم بالبساطة المتناهية لحوار الأوبريت والشخصيات النمطية التى تقتصر مهمتها على الغناء والتفاعل مع الأوركسترا ··

والنقيض هو الذى يحدث فى ميدان التأليف الموسيقى للأوبرا ·· فالمؤلف الموسيقى يستوحى فكرته من مسرحية أو رواية معينة ثم يجردها من كل مواقفها الجانبية وأحداثها الثانوية وشخصياتها المساعدة حتى لا تصاب التراكيب الموسيقية بالترهل والتورم والنتوءات التى قد تضعف من العلاقات الحية بين الجمل والألحان المختلفة ·· كما فعل فيردى مثلا فى مسرحية شكسبير « عطيل » عندما أحالها الى أوبرا مشهورة بنفس الاسم ·· وشارل جونود فى مسرحية شكسبير أيضا « روميو وجولييت » عندما أحالها الى أوبرا تحت نفس العنوان··وكلود ديبوسى فى مسرحية موريس مترلنك « بيلياس وميليساند » وجعل منها أوبرا بنفس الاسم ·· وريمسكى كورساكوف فى أوبرا « الديك الذهبى » من أسطورة للشاعر الروسى ألكسندر بوشكين ·· وموزارت فى أوبرا « دون جيوفانى » من أسطورة « دون جوان » ·· وجيتانو دونيزيتى فى أوبرا « لوتشيا دى لامرمور » من رواية « عروس لامرمور » للسير ولتر سكوت ·· وبونيتشيلى فى أوبرا « جيوكوندا » من قصة « انجيلو » للكاتب الفرنسى فيكتور هوجو ·· وكما اقتبس الموسيقار الروسى مودست موسورجسكى أوبرا « بوريس جودونوف » من مسرحية الشاعر ألكسندر بوشكين ·· وكما استوحى جورج بيزيه أوبرا « كارمن » من قصة الكاتب الفرنسى بروسبير ميريميه المعروفة بنفس الاسم ·· وريتشارد شتراوس أوبرا « سالومى » من مسرحية الكاتب الايرلندى أوسكار وايلد ، وفيردى مسرحية « لاترافياتا » من مسرحية الكسندر دوماس الابن المعروفة باسم « غادة الكاميليا » ·· وشارل جونود أوبرا « فاوست » من قصة الشاعر

الألماني جينه المعروفة بنفس الاسم ·· وكما اقتبس امبرواز توماس أوبرا «مينون» من مسرحية جيتة المعروفة باسم «فلهلهم ميستر»··وجول ماسينيه أوبرا « تاييس » من قصة الروائى الفرنسى أناتول فرانس ·· وجياكومى بوتشينى أوبرا « توسكا » من مسرحية فكتوريان ساردو ·· واستوحى نفس الموسيقار أوبرا « مدام بترفلاى » من المسرحية الأمريكية التى تحمل نفس الاسم والتى كتبها دافيد بيلاسكو وجون لوثر لونج ·· وكما اقتبس روسينى أوبرا « حلاق أشبيليه » من مسرحية الكاتب الفرنسى بومارشيه التى كتبها تحت نفس العنوان ··

ويضيق بنا المقام اذا حاولنا تقديم احصائية مفصلة تثبت أن الأغلبية العظمى من مؤلفى الأوبرا وموسيقييها اعتمدوا على الاقتباس من المسرحيات الناجحة والشهيرة ·· ولم يحاولوا حتى مجرد تغيير العنوان فى أغلب الأحيان ·· وقد اعتنوا بالعمود الفقرى الذى يربط أحداث هذه المسرحيات وشخصياتها ثم حذفوا كل الأحداث الثانوية والمواقف الجانبية والشخصيات المساعدة ·· لأن التشكيل الموسيقى لا يحتمل كل هذا العبء الدرامى ·· ولأن درامية الموسيقى من نوع يختلف عن درامية المسرحية ·· الأولى تعتمد أساسا على الألحان والأغانى والتركيبات الهارمونية والميلودية والثانية تعتمد أساسا على الحوار المنطوق والشخصيات المتحركة والأحداث المتتالية ··

ولذلك نجد أن اهتمام نعمان عاشور مازال مركزا على العمود الفقرى للنص ·· وهو الصراع الطبقى بين الكادحين والرأسماليين أو بين العمال وأصحاب العمل ·· شأنه فى ذلك شأن مؤلف الأوبريت أو الأوبرا الذى غالبا ما يهمل العناية بالشخصيات الثانوية ولا يمنحها نفس الرعاية الموسيقية التى يركزها على الأبطال المرتبطين بالعمود الفقرى··فالمسرحية تحتمل التحويل الى أوبرا أو أوبريت لمعمارها الفنى الضخم ·· أما الأوبريت فلا يمكن تحويلها الى مسرحية لأننا فى هذه الحالة نجردها من أهم عناصرها متمثلا فى الموسيقى ·· وهذا هو السر فى الهزال الذى أصيبت به مسرحية « وابور الطحين » ·· وربما لو أضفنا اليها عنصر الموسيقى وجعلنا منها أوبريت لدبت فيها الحياة ولاختفت أعراض الهزال والضعف التى تشكو منها ··

وطبقا لهذا فان الصراع الدرامى لا يخرج عن هذا الحيز الضيق المتمثل فى الصراع الطبقى بين الفلاحين والرأسماليين :

مسعود : الى عاوزه تطحن تاخد عبوتها وتروح غادى ·· هناك على الميزان

(مشـيرا لبهلول) شيل معاهم (وبهلول ينقل لفاطمة وناعسـة عبواتهما) .

أم الخير : وأنا مش أستنى جوده يا شيخ مسعود ..

مسعود : بره يا وليه .. مالكيش شغل عندى (ويبعدها) ..

أم الخير : أنا جايه لجوده مش جيالك ..

شلبية : تعالى هنا يا خالة أم الخير ..

مسعود : تيجى فين يابت .. انتى بتتكلمى ولا كان الوابور بتاع أبوكى ؟ بره بالواد معاكى ..

ويتركز الصراع حول ادارة وابور الطحين لامتناع جوده عن ادارته وللزيادة التى فرضها مسعود على سعر الطحن :

مسعود : تيجى فين يابت .. اننى بتتكلمى ولا كأن الوابور بتاع أبوكى ؟ أنا عارف الفوله المعمولة .. ما هى تدبيرة صفوان .. ويجول لك صدر النسوان .. وابعد الرجالة .. لكن يكون فى معلومك انتى وهيه .. أنا ما عنديش فرج بين وليه وراجل .. اطلعوا من سكات أحسن ..

بهانة : (ترتد جالسة) مش طالعين .. اجعدى يابت انتى وهيه .. مش جايمين ..

شلبية ومباركة : جاعدين ومش جايمين ..

ولعل الشىء الوحيـد الذى جعـل الصراع يتجنب الكثير من الملل والرتابة والتكرار أن درجة ايقاعه كانت تختلف من موقف لآخر .. لأنه فى هذه الحالة يبتعد عن ميدان الأوبريت ويقترب من مجال المسرح .. فالصراع ليس كله عنف وتهديد وانما يجنح فى بعض الأحيان الى التلطف بل والاغراء :

مسعود : (وقد وزن لناعسة وهمت بالانصراف لتتبعها فاطمة) مدى لى ايدك هاتى الأجرة .. (وهو يستوقفها معاكسا بعد أن أخـذ ربع القدح ودفعت) .

ناعسة : (تنزع من طرف الجفة) سيب الجفة بلاش تهديد .. ودن الجفة دى زى ودانى (تتطلع اليه) خدت منابك .. عاوز ايه تانى ..

مسعود : يا مغفلة حا أديكى هدية .. (وهو يلاوعها ويعاكسها) ..

ناعسة : (تنزع منه القفة) ابعد عنى الجمح اتبدد .. روح شوف غيرى أنا مش هيه ..

مسعود : مدى لى ايدك ·· هاتى فلوسك ··

ناعسة : ما أنت واخـدها ·· انت حتنكر ·· نص فرنك أهه جدامك (وتشير الى ما دفعته) وبيلمع ولا ضى النجمة ··

مسعود : (وهو يأخذ النصف فرنك) يالله انزاحى ·· وبلاش زحمة ·· (وهو يلتفت الى بهلول) هات البنت التانية ··

وعندما يفشل الرأسمالى فى استعمال سـلاح التلطف والاغراء يلجأ الى العنف الذى تتيحه له قوته الاقتصـادية ·· فيخرج مسعود سـوطا ويطرقع به فى الهواء غاضبا وصارخا فى النسوة لكى يخرجن ·· وعندما يخاف النسوة من بطشه ويجرين مسرعات الى الخارج ·· يقف مسعود فى وسط المسرح وما زال يطرقع بسوطه وضحكاته تعلو أكثر فأكثر عنـد اختفاء النسوة·· فيلوى شاربه·· ويرتد ليجلس على المقعد أمام مكتبه·· ويضع السوط ـ رمز السطوة والبطش ـ من جديد فى مكانه ·· ويخرج علبة دخان يلف منها سيجارة ·· وهنا يدخل بهلول مسرعا :

مسعود : رجعت ليه يا واد انت كمـان ·· روح استنى وراهم لغـاية ما نخرجهم للزراعية ··

بهلول : (يلاحقـه) براوه ·· براوه عليك ·· خوفتهم ·· رعبتهم وانى كمان كلفتهم ··

مسعود : ماينفعش غير كده··البنى آدم من دول يخاف··ولا يختشيش·

ويسـانده فى ذلك السلطة المتمثلة فى عمدة القـرية ·· لأنه فى المجتمع الرأسمالى والاقطـاعى تستمد السلطة وجـودها من انتمائها الى الطبقة الغنية المالكة للقوة الاقتصادية والمتصرفة فى كل الأمور بحكم أنها مركز الثقل فى المجتمع كله ·· ولذلك يبذل العمدة أقصى ما فى وسعه حتى يقبض على صفوان الذى أشعل ثورة الطبقة الكادحة فى القرية ·· عن طريق مواويله التى كان يثير بها مشاعرها ·· لدرجـة أن العمـدة يصرخ فيه محاولا دزء اتهاماته عن نفسه :

« أنا الى باعب وبأنهب ··· صفوان (ويمسكه من جلبـابه عند الرقبة) أنا بغل باكل تبن وأسف شعير ·· لا بارتوى ولا أشبع ·· عامل على الكفر أمير ·· أنا دا يا صفوان ·· أنا بأنى فى بيتى جوارى ·· أنا ديب حريمات ·· وبأبيع الميه لاهل الكفر ولا كأنى بابيع شربات ·· مش ديه خلاصة قولك ·· صفوان ·· أنا ظالم ·· أنا بانهب مال الناس ·· أنا عامل الكفر وأهل الكفر كأنه مداس ·· » ·

ولكن المحن القاسية والتجارب المريرة التى مرت بها الطبقة الكادحة قد سلحتها بالوعى والادراك واليقظة بحيث أصبح من العسير أن تقع ضحية الرأسمالية والاقطاع مرة أخرى ·· ولعل العقبة التى تقف فى طريق صمودها أنها لم تعد بعد مركز الثقل فى المجتمع بحيث تستطيع أن تقلب ظهر المجن للطبقة الاقطاعية المتحالفة مع الرأسمالية ·· ولكن يقظة الطبقة الكادحة تعد أكبر دليل على أن كفتها قد بدأت فى التوازن ·· على الأقل مع كفة الطبقة المستغلة ·· وعندما تتوازن الكفتان يبلغ الصراع الطبقى أقصى مدى له :

سلمان : عاوزين سى جوده يجول ويجود ·· ويدلنا على حال مسعود ··

جودة : لعبه وعملوها علشان تفوت على الغفرة ·· جالوا خلاص طردوه م المكنة ·· لكن الحجيجة انهم جاصدين يخدموه ··

صفوان : ويخدموا روحهم كمان ؟

سلمان : ما هو لازم ·· هه ·· والجصد ··

جودة : ستيبوه الوابور علشان يعينوه هنا فى المولد ·· يأمر ويحكم باسمهم ·· ويلحسوا اللى عملوه ·· اللى عنده غله أهو طحنها على مرامهم ·· والوابور يوجف له يومين لحد ما يجشوا اللى فى المولد وبعدها يرجع تانى ··

ولكن الطبقة الكادحة تحارب عدوين فى وقت واحد ·· العدو الأول والأكثر ضراوة هو الفقر والعدو الثانى هو الطبقة المستغلة التى تصارع الطبقة الكادحة والقوة الاقتصادية تقف الى جانبها :

جودة : رشيت مسعود ··

سلمان : ظالم وأنا مظلوم ·· لجمتى عسره يا سى جوده ·· باكولها من بج غيرى ·· أنا معاك ·· دست ضميرى بالجزمة والمركوب ·· أنا معاكم لكن ايش العمل ·· عندى ولاد ·· لو كلوا الطين ·· ما يجدروش على الزلط ··

ويحاول نعمان عاشور أن يعمق المجرى الرئيسى للصراع باضافة هذه الخطوط الجانبية التى تزيد من أبعاده حتى لا يبدو مسطحا ومجردا وفاقدا لحيوية التفاعلات بين الضعف والقوة وبين السلب والايجاب ·· ولا يعد هذا تشاؤها أو تفاؤلا وانما تجسيد لحركة الصراع الطبقى على كلا الجانبين ·· وهو يركز أكثر على تفاصيل الكفاح الذى تخوضه الطبقة

الكادحة نظرا للمتناقضات والصراعات والمفارقات التى تتعرض لها هـذه الطبقة بسبب عوامل الفقر والتهديد والوعد والوعيد وخوض الخطر وايثار السلامة ٠٠ أما الطبقة المستغلة فلا تتعرض لمثل هذه العوامل بل ترى أمامها الهدف واضحا وهو القضـاء على تطلعـات الفقراء الذين يريدون مشاركتها الرفاهية والرخاء والثروة اذا أمكن واذا حانت الفرصة ٠٠ بل انهم يسعون بالفعل لايجاد مثل هذه الفرصة ٠٠ واذا لم تفلح الوسائل السلمية فلا بأس من استخدام نفس الوسائل التى تلجأ اليها الطبقـة المستغلة والتى تتراوح بين القوة واستمالة السلطة ٠٠ ولكنها لا تنسى القوة الأساسية المتمثلة فى الاعتماد على الأهالى :

غندور : ماعدش ينفعنا غير الجوة ٠٠ احنا استعملنا كل حيلة فى مقدورنا ٠٠ حجا لو قدرنا نكسب الغفرة لصفنا ٠٠ ولا ايه يا سى جوده ؟

صفوان : الغفرة مش كل حاجة ٠٠ الرك على الأهالى ٠٠ احنا نضمن ان أهالى الكفر يوقفوا جنبنا ٠٠ وفى الساعة دى نبرز الأوراق ٠٠ وكل واحد يعرف خلاصه ما دام رسى على حقه ٠٠

ثم يضـع صفوان اللمسـات الأخـيرة لمنهج الصراع الطبقى الذى ستخوضه الطبقة الكادحة عندما يقول : « الحكاية عاوزه تدبير نرسـم لخطوتنا زى ما هـم راسـمين لخطـوتهم واللى ما يجيش بالحيلة ييجى بالقوة ٠٠ » وبعدها يصل جودة الى الخط الرئيسى للصراع الطبقى عندما يؤكد للفلاحين والأهالى أن النصر فى انتظارهم لأن الحق معهم ٠٠ ولكن بشرط أن تساند القوة هذا الحق ٠٠ لأن القوة بدون حق ليست سـوى طاقة غاشمة مدمرة بينما الحق دون قوة ليس سوى طاقة معطلة ومجردة من كل فعالية ٠٠ لكن تطور الصراع الطبقى لم يأخذ قدره الكافى من رعاية المؤلف لأنه افتعل التراجع السريع للطبقـة المستغلة أمام زحف الطبقة الكادحة دون أن يبرز ذلك دراميا ٠٠ وذلك عندما سارع مسعود الى الانضمام الى الجانب الآخر من الصراع ٠٠ وهذا ما يحـدث غالبا فى الأوبريت عنـدما يلجأ المؤلف الى الأغـانى لكى يضـع اللمسات الأخيرة للصراع خوفا من أن يطول أكثر من اللازم وهو ما لا تستطيع التراكيب الموسيقية احتماله والتعبير عنه لمدة طويلة ٠٠ وقد اتبع نعمـان عاشور هذا المنهج بالفعل عندما جعل صفوان يتغنى فى نهاية المسرحية بقوله :

صفوان : الليل مداره نهار ٠٠ والحق نوره كفاية ٠٠
والظلم مهما طال ٠٠ حتما تكون له نهاية ٠٠

الحاج خضيرى : العمـدة قاعد وساكت ؟ (العمـدة كان يتلافى الموقف بالتسبيل) ٠

احد الأعيان : العمدة عامل نايم ٠

سليم : أصدر أوامر للغفر تحوطهم وتمنعهم ٠٠

العمد : تحوط مين ٠٠ وتمنع مين ٠٠ دا بحر واسع وموجه مابينقطعش ٠٠ تقدر توقف موج البحر ٠٠ احنا أحسن نرسى على بر ٠٠

ورغم أن هـذا هو التطور الحتمى للتـاريخ لأن المستقبل للأغلبية الكادحة وليس للأقلية المستغلة فلم يقدم لنا نعمان عاشور التبرير الدرامى النابع من النسيج الخاص بالمسرحية بقدر ما اعتمد على الدليل الذى يقدمه التاريخ لنا من خارج حدود النص الدرامى :

تهامى : حيلكم يا خلق ٠٠ حيلكم (ويمنعهم ويلم الأوراق) الـكل يملك فى المكنـة حتى اللى فيكو مالوش ورجه ٠٠ (ويهدأ الأهالى ويعطى الأوراق لجودة) ٠٠

جودة : (يمسك الأوراق بيـده) من السـاعة دى الوابور ملك لجميع الأهالى ٠

ثم يحـدث تذويب مفتعل ودخيل على النص بين الطبقـة الكادحة والمستغلة لأن الكاتب لم يمهد له من قبل من خلال الأحـداث والمواقف والشخصيات ٠٠ ولذلك لا نقتنع فنيا عندما ينزل ستار الختام على جودة والعمـدة :

جودة : (يلاحقه) والمكنة تبقى اشتراكية ٠٠

العمدة : المكنة بقت اشتراكية ٠٠

(الأهالى يصفقون مرددين وراء العمدة وهم يغادرون المسرح متجهين الى الكفر) المكنـة بقت اشـتراكية ٠٠ المكنـة بقت اشتراكية ٠٠

وتنتهى المسرحية لأن الكاتب وضع حدا من عنده للصراع الطبقى بحكم منهج الأوبريت الذى فرضه على البناء الدرامى فجاء الصراع الدرامى مباشرا وساذجا لأنه لم يستطع التخلص من البساطة التى تميز الحوار وتلوين الشخصيات فى الأوبريت الغنائى ٠٠

فى مسرحية « عطوة أفندى قطاع عام » أعاد نعمان عاشور صياغة أولى مسرحياته « المغماطيس » لكى يؤكد الدور الذى يلعبه القطاع العام فى المجتمع الاشتراكى وكيف يحمى طبقـة العمـال من استغلال أصحاب

العمل ·· ونلاحظ فى هـذه المسرحية أن الطبقة الرأسمالية قد بدأت فى التحلل الفعلى بدليل أنها لجأت الى أساليب الغش والخداع والتمويه ·· وهى الأساليب التى يلجأ اليها الضعيف مضطرا عندما يعجز عن مواجهة واقع الأمور الذى لا يسير لصالحه ·· ومع كل هذه الأساليب فان الطبقة الكادحة أصبحت مدركة لهذه الألاعيب التى لم تعد تنطلى عليها :

عطوة : أستغفر الله العظيم يا رب ·· أستغفر الله العظيم ·· بقى هو عاملها لوجه الله يا سنى ·· يا فنجرى ؟ مصلة تتفتح فى دكان بقالة ·· لوجه الله ؟

السنى : علشان الخلق يصلوا فيها ·· بيت الله ·· هيه بتاعت ربنا ·· اقرأ بنفسك بيت الله (ويشـير الى ما هو مكتوب فوق المصلة) « ادخلوها بسلام آمنين » ··

عطوة : لا حول ولا قوة الا بالله ·· مصلة جوا دكانة بقالة ؟ دا ولا الاعلانات الأمريكانى اللى على أحدث طراز ·· تغطية حلوة قوى ·· يمكن تنقذنا من بطاقات التموين ولا من دفاتر الضرائب ·· مين عارف ·· ما هو الحاج سره باتع ·· يعملها وتخيل ··

السنى : (مصـدقا) ربنا كاتب له فى كل خطوة سـلامة ·· راجل مبروك ··

عطوة : بفلوسه يا حبيبى ·· بفلوسه ··

السنى : ما هى فايضه على الخلق ·· ولوجه الله ··

عطوة : واحنا مش خلق ؟ ما تفيض علينا احنا كمان ·· يزود ماهياتنا ·· يرفع أجورنا ·· وأهى تبقى لوجه الله خالصة ··

وهكذا يضع نعمان عاشور يدنا على أول خيط الصراع الطبقى بين عطوة العامل المستخدم وبين الحاج حسنين التاجر الثرى وصاحب محل البقالة الذى يعمل عنده عطوة أفندى ·· ويستعين الحاج حسنين ــ كما تفعل الرأسمالية ــ بالتهويمات والغيبيات والبخور والمساعدين من أمثال السنى حتى يعمى الأبصار عن السرقات والغش والتلاعب فى الأسعار وبقية الوسائل المستخدمة فى الحصول على أكبر قدر ممكن من الربح الحـرام ··

ولكن سنة التطور ساعدت على انتشار وسائل المعرفة والاطلاع على أحداث العالم الخارجى أولا بأول ·· مما فتح أذهان الطبقة الكادحة الى

المفارقات والمتناقضات التى تجبرها الطبقة الرأسمالية على الدخول فى دواماتها ·· ومجرد الاحساس بالفارق الشاسع يعد فى حد ذاته دافعا الى سلوك معاد يقف فى وجه هؤلاء الذين يجبرون الآخرين على انتهاك آدميتهم :

عطوة : تصــور يا سنى احنا قاعدين هنا فى درب عجور فى الدنيــا والآخرة وواحــد بيلف حوالين الأرض ·· بيدور فى وســط الكون ·· حوالين الأرض بيسبح فى الفضاء (ويقوم من مكانه ويعوم فى الفراغ) بيمشى على الهوا (ويمشى وكأنه هو الآخر يسير على الهوا) على الهوا ·· حكمتك يا رب ·

السنى : عطوه أفندى انت لازم تقلت ليلة امبارح ·· أجيب لك اسبرينه مع القهوة تفوقك ··

عطوة : هات ·· حا أقول لك ايه وانت عايش فى ضباب البخور يا عالم يا هوه · (ويمسك بالجريدة ويرفعها ويفتحها ويقف وسط المسرح ليقرأ : وتقول آخر الأنباء ان رائد الفضاء الثانى خرج من السفينة وسبح فى الفضاء على مقربة منها واستمر سابحا لمدة عشر دقائق ثم عاد اليها مرة ثانية) ازاى بس يا عالم (ويرمى بالجريدة على المكتب) واحــــد مش قادر يمشى على الأرض والثانى يمشى فى الهواء ··

والطبقة الرأسمالية عدو لحركة المجتمع ·· لأنهــا لا تستطيع أن تمارس نفوذها وسيطرتها وأن تشبع جشعها واستغلالها الا والمجتمع فى حالة ركود استاتيكى ·· لأن أية حــركة للمجتمع لابد وأن تهدف الى صالح مركز الثقل الطبيعى المثــل فى الفئات الكادحة والطبقات المطحونة ·· واذا كانت الطبقة الرأسمالية تمثل مركز ثقل اقتصاديا فهو مركز مؤقت نظرا لدورة رأس المال المستمرة ·· وستظل الطبقة الرأسمالية محافظة على مركز ثقلها طالما أنها متحكمة فى دورة رأس المال هذه ·· ولكن سنة التطور تقول لنا انه من العسير التحكم فى هذه الدورة لأنها طاقة غاشمة وغير عاقلة بحيث يمكن أن تحطم صاحبها بسبب ظروف اقتصادية يصعب التحكم فيها ·· ولذلك فان الطبقــة الكادحة الذكيــة تستطيع خلق هذه الظروف التى تجعل سيطرة الرأسمالية صعبة بل ومستحيلة ·· ويبدو أن طول المدة التى تعودت فيها الرأسمالية ممارسة سيطرتها قد أنستها الحركة الكامنة فى كيان المجتمع ·· مما جعلها تظن أن رياح التغيير لن تهب ولذلك لا يتحتم عليها بذل أى مجهود ولو ثانوى

لتجنبها ٠٠ وهـذا المجهود الثانوى قد يتمثـل فى بعض العلاوات أو المكافآت أو الأرباح التى تستطيع احلال روح الود محل الصراع المميت:

السنى : قول يا باسط يا عطوة أفندى ٠٠

عطوة : اسكت يا راجل انت يا أبو دقن قش ٠٠ من خمسـة وعشرين سنة ٠٠ وأنا باخد ستة جنيه ٠٠ زادت جنيه بقوا سبعة ٠٠ أنا معايا الكفاءة بتاعة زمان ٠٠ الكفاءة والدنيا كلها زادت ٠٠ عملوا علاوات ٠٠ وعملوا مكافآت ٠٠ وعملوا معاشات ٠٠ وادوهم أرباح ٠٠ ادوهم وزودوهم ورقوهم ٠٠

محمود : هما مين يا عطوه أفندى ؟

عطوة : الغلابة اللى بيشتغلوا ياسى محمود ٠٠ اللى بيطلعوا الحسابات ويحصلوا الكمبيـالات (يرفع الكمبيـالات فى يده) ويطبخوا الأذونات ٠٠ احنا يا أخى ٠٠ احنا ٠٠

ورغم أن الصراع الطبقى يمتيز بالمباشرة التى تصل به فى بعض الأحيان الى التجريد فان اللمحات الدقيقـة للمواقف والتلوين المتنـوع للشخصيات قد منح الكثير من الأبعاد الدرامية ٠٠ فكانت بمثابة اللحم الذى يكسو العظام ويمنحها منظرا انسيابيا جميلا ٠٠ ومن هذه الأبعاد الموقف الذى يؤكد لنا أن الرأسمالية تستطيع أن تتاجر فى أى شىء ٠٠ فى العلاقات الحساسة والعواطف الانسانية ٠٠ أى أن البشر يتحولون فى ظل الرأسمالية الى نوع رائج من السلع تتحدد قيمتهم بالمدى الذى يمكن فيه للآخرين استغلالهم ٠٠ فالرأسمالى يستطيع أن يشترى الفتاة الجميلة لكى يجعل منها زوجة له ٠٠ وهى قد تضطر الى الموافقة اذا كان هناك دافع اقتصادى ملح ٠٠ بحيث لا تسمح لنفسها بتقييمه كانسـان ستقضى معه عمرها كله ٠٠ ولذلك يتحول الزواج فى ظل الرأسمالية الى مخاطرة غير مأمونة العواقب ٠٠ والخطورة هنا تكمن فى أن الانسـان لا يخاطر بماله أو بعقاره وانما يخاطر بحياته وكيانه ووجوده ٠٠ وغالبا ما تهدر كرامته لأن الصراع الطبقى يمنع الزوجين من المعاملة المتكافئة والمسـاواة الانسـانية العـادلة فى حالة انتمائهما الى طبقتين اجتماعيتين مختلفتين ٠٠ ولا يصدر انعدام المساواة عن الكبرياء والأنفة فقط وانما تتدخل فيه عقائد الطبقة وتقاليدها التى يتشربها الفرد منذ حداثته وتنمو مع تفكيره ثم تؤثر فى سلوكه بعد ذلك ونظرته الى الحيـاة ٠٠ ولذلك لا يمكن التوفيق بين شخصين ينتميان الى طبقتين مختلفتين الا اذا حدث تذويب طبقى ٠٠ والتذويب الطبقى ليس بالعملية السهلة لأنه يحتاج الى

اعادة بناء الأفراد ٠٠ وهذا يستغرق وقتا طويلا يعد بالسنين والأجيال ٠٠ وتعد رغبة الحاج حسنين الذى يقارب الستين فى الزواج من الفتاة الجميلة قمر والتى لا يزيد عمرها عن الرابعة والعشرين دليلا دراميا على مدى التغلغل الذى تمارسه الرأسمالية فى حياة الأفراد :

محمود : عطوه أفندى ٠٠ أنا شايفك مبسوط قوى ٠٠

عطوة : ربنا يبسطك انت كمان ياسى محمود ٠٠ مبسوط من ايه ٠٠ دا أنا مفروس ٠٠ دا أنا كالطير ٠٠ كالطير يضحك مذبوحا من الألم ٠٠ هو الحاج صغير ياسى محمود ؟ ٠٠ دى قد ولاده ٠٠

محمود : لكن هيه قبلت ؟ ٠٠ معقول قمر تقبله ؟؟ (يضع يده على قورته حزينا) ٠

عطوة : مش بايدها ٠٠ أخوك مكتف العيلة بالديون ٠٠ راهنين له البيوت والغيط والى قدامهم والى وراهم ٠٠ الحاج مغرقهم بمعروفه وأفضاله أمال انت مش بتراجع التركة وحسابات الحاج كلها ٠٠ ما فاتش عليك بند المرحوم صادق بيه الفاخورى ٠٠ مديون لأخوك فى خمستلاف أهيف من بتوع زمان ٠٠ النهاردة بالقيمة الدارجة والسعر السايب ٠٠ يوصلوا خمستاشر ألف ٠٠ عملة سهلة ٠٠ انتا مش متخصص فى علم المالية ٠٠ خمسة ولدوا بقوا خمستاشر ألف ٠٠

ولكن الصراع الطبقى يعود بعنف أشد لأن الطبيعة البشرية تساعد فى اشعال أواره ٠٠ فلقد خلق الانسان بهذه الحاسة التى تجعله دائما يحافظ على كيانه وكبريائه وكرامته ٠٠ ولعل النسبة تتفاوت من شخص لآخر ولكن هذه الحاسة لا تموت وانما تختفى تحت ظروف ضاغطة ثم تعود مرة أخرى ربما على هيئة انفجار قد يطيح بكل شئ ٠٠ والأفراد المطحونون قد يرضخون فى بعض الأحيان لظروف خارجة عن ارادتهم ٠٠ ولكن اذا اكتشفوا أن وجودهم الانسانى نفسه أصبح فى خطر عندئذ يسيطر الاحساس بالكيان الذاتى على كل تصرفاتهم بل يدفعهم الى تحطيم كل من يحاول اهدار هذا الكيان ٠٠ ولذلك فوجود الطبقة الرأسمالية والبورجوازية والاقطاعية يتنافى مع الوجود الانسانى نفسه لأنها تقوم على الكبت والضغط والاستغلال وكل ما تأباه الطبيعة البشرية التى لايمكن لأية حدود أو عقبات أن تقف فى طريقها أو تعوق حركتها الأزلية الأبدية :

قمر : (تقوم صارخة) عاوز يعملنى جاموسة ٠٠

الأم : جاموســـة ··

قمر : (فى غضب) هو مش طلق مراته الأولانية علشان ما بتخلفش ·· وعاوز يتجوز علشان الخلفة ··

فرحانة : علشان جمالك ··

قمر : لا ·· علشان أجيب له عيال ··

فرحانة : يا أختى والنبى عمره ما جاب السيره دى ··

الأم : يا بنت هو ما يهموش الا انتى ·· عيال ايه وبنات ايه ··

قمر : أنا مش جاموسة يا ماما (فى غضب ونفور) ··

الأم : (وراءها) جاموسة ايه يا قمر ··

قمر : (تلتفت فجأة الى فرحانة) أنا جاموسة يا ستى فرحانة ··

فرحانة : (تهب مدافعة) يا روحى انتى غزال ··

قمر : (غاضبة صارخة) تقبلى ان واحـد يتجوزك علشـان تخلفى له عيال ··

وقد حصن نعمان عاشور الطبقة الكادحة فى هذه المسرحية بكثير من الوعى الناضج والادراك السليم الى الحد الذى نشعر فيه أنه يضـع آراءه كمفكر ناضج على ألسنتها··أى أنه يسلحها بوعى يرتفع عن مستوى امكانياتها الفكرية والنفسية والاجتماعية ·· ولعلنا نعذر نعمان عاشور فى هذا لأن التجارب المريرة التى مرت بها هذه الطبقة قد أنضجتها على نارها المحرقة فرفعت من درجة وعيها وحدته ·· ولكننا نقصد التعبير الفنى الذى يرتفع عن مستوى الشخصية وخاصة عندما نجد عطوة أفندى يقول : « أنا عارف مرضى وحا أعالج نفسى ·· أنا ضحية الاستغلال » ·· لأن عطوة لا يملك من الثقافة أو الدراسة ما يمكنه من تشخيص حالته بهذه الدقة العلمية المتناهية ·· ولعل الموقف الذى يقفه عطوة أفندى أمام الدكتور غريب المحلل النفسانى هو الذى أدى الى تقارب مناسيب الحوار بصرف النظر عن مستويات الشخصية ·· وخاصة عندما يحلل الدكتور غريب حالته على هذا النحو :

« شريط حيـاتك زى ما أنا شايفه وعارفه ·· صور متلاحقة من الارادة المسلوبة ·· خضـوع واستسلام لعشرات السنين ·· » أى أن ضغط الطبقة الرأسمالية عليه قد أفقده كل مقومات الارادة الانسانية لأنه أجبره على الاستكانة والاستسلام والخضوع ·· وبدلا من أن يثـور ضد الاستغلال الرأسمالى ثار ضـد نفسه على سبيل التعويض ·· لأن

الانسان اذا فقد القدرة على الانتقام من الآخرين فهو ينتقم من نفسه لأنها تبدو ضعيفة فى مواجهة المتحكمين ·· وكما يقول المثل الشائع : « لا حياة بلا أمل » ولكن الطبقة الرأسمالية تصر على سلب هذا الأمل الذى تحاول الطبقة الكادحة تحقيقه ·· لأن الأمل معناه التغيير ·· والتغيير يحتاج الى قوة اقتصـادية ليوضع موضع التنفيـذ ·· وطبقا لهذا تصر الطبقـة الرأسمالية على الشح والتقتير فى معاملة الكادحين حتى يتعودوا هـذا الوضع ويتحول الى نوع من القدر المكتوب عليهم وحتى لا يرفعوا رءوسهم مطالبين بعدالة اجتماعية ·· ويعد العرض الذى يقدمه عطوة أفندى عن حياته للمحلل النفسى دليلا على الصراع الطبقى الذى عاشه فى كل لحظة من لحظات حياته ·· بل أصبحت حياته كلها تدور حول محوره :

عزيزة : (تعيده للنوم) ·· احكى لى يا بابا ·· وانت نايم احكى ·· قول ·· احكى ··

عطوة : (يطاوعها) أبويا مات بعد ما أخذت الكفاءة طوالى ··

الدكتور : قول ·· كويس ·· (يشجعه)

عطوة : حاولت أشتغل فى الحكومة سقطت فى الكشف الطبى ·· أيامها كان الحاج حسنين أبو المـال ·· فتح محل البقالة ·· اشتغلت عنده ·· واتجوزت ·· وخلفت عزيزة ··

الدكتور : وبعدين ·· قول ··

عطوة : ماتت المرحومة أمها وأنا وهبت نفسى لتربيتها ·· فضلت فى محل البقالة على أمل أدخلها الجامعة لكن الحاج ·· الله يجحمه قصف ريشى وهد أملى ··

الدكتور : يعنى سلب ارادتك ··

عطوة : عشرين سنة والمرتب ثابت ما بيتغيرش ·· الدنيا كلها اتغيرت وزادت وأنا زى ما أنا ·· ودا اللى اضطرنى أخلى عزيزه تشتغل ·· والحمد لله قطاع عام ··

الدكتور : هى دى عقدتك ·· كمل ·· وبعدين ··

عطوة : عرفنى أولا عقدتى دى اللى انت بتقول عليها تبقى ايه ··

الدكتور : قطاع عام يا عطوه ··

ونظرا لأن القطاع العام فى المجتمع الاشتراكى يقوم على خـدمة المستهلك ويحمى العامل من صاحب العمل ، ويحمى الواطنين من الاحتكار

الذى يمثله كبار التجار الرأسماليين ، ويقف فى وجه التلاعب بالاسعار وانتشار السوق السوداء ويضع احتياجات الطبقة الكادحة فى الاعتبار الأول ٠٠ نظرا لهذا فقد تركز أمل عطوة أفندى فى العمل بالقطاع العام حتى يشعر بآدميته بعد طول استعباد واستغلال :

عزيزة : خـلانى جبت له طلب واستمارة ومـلاها ٠٠ وقدم فى الاستهلاكية ٠٠

عطوة : لأنى مستهلك ٠٠ استهلكنى المال ٠٠ وأبو المال ٠٠ وعلشان كده ثرت عليه ٠٠

الدكتور : فى الواقع انك ثرت على نفسك مش عليه ٠٠

عطوة : فهمنى يا دكتور ٠٠ مش فاهم ٠٠

الدكتور : ما هو دا اللى بيخليك تشرب لوحـدك ٠٠ وبيدفعـك الى العزلة ٠٠ ثورتك الخارجية أدت بك الى الانزواء الداخلى ٠٠ خلقت عندك التردد والحيرة ٠٠

عزيزة : علشان كده ٠٠

الدكتور : فقد ارادته الداخلية ٠٠ ومش قادر يقرر ٠٠ اذا كان يشرب القهوة ولا ما يشربهاش ٠٠ حالة اهتزاز باطنى ٠٠ التقاء الفعل برد الفعـل هو ده اللى أدى الى المرض اللى انت فيـه ٠٠ دى حالتك ٠٠

وتتكثف ثورة الطبقة الكادحة عندما يقرر الدكتور غريب اغتيال الحاج حسنين أبو المال بمسدسه لأنه قرر الزواج من أختـه قمر دون رغبتها الشخصية : « انتو فاكرينها ايه انت وأخوك زكيبـة رز ٠٠ ولا علبة بولوبيف ٠٠ » ثم يخاطب أخاه محمـود أبو المـال : « أنا ماكرهش حاجة فى الدنيا قد الاستغلال وعلشـان كده » ثم يمـد يده ليأخذ المسدس ٠٠ ويتحول الموقف الجاد الى مجـال الهزل لأن المهرج داخل نعمان عاشور غالبـا ما يتغلب على المفـكر كما يحـدث كثيرا لبرنارد شو ٠٠ وكان السبب فى هـذا تلك اللمسات الكاريكاتيرية التى أضافها نعمان عاشور الى شخصية الدكتور غريب مما جعلنا كجمهـور نأخذه مأخذ الهزل فى كثير من الأحيان مما يؤثر على المواقف الجادة التى يعبر عنها ٠٠

ولكن نعمان عاشور سرعان ما تفادى الموقف الهـازل وعاد الى جديته الفكرية ثم تدخل بنفسه كما فعل من قبل فى « وابور الطحين »

لكى يضع اللمسات النهائية التى تؤكد انهيار الطبقة الرأسمالية المستغلة عندما يعلن الحاج حسنين تنازله عن محل البقالة وكل شىء آخر لأنه احس أنه لا جدوى من الوقوف أمام سنة التطور :

الحاج : خلصنى يا محمود ·· أنا مستعد أتنازل عن كل حاجة ··

محمود : حتى دين الفاخورى ··

فرحانة : سلم أوراقه كلها للست الكبيرة بايديه وحيدينى كمبيالاتى ··

ثم يشخص الدكتور غريب حالة اليأس الشنيعة التى تنهش الحاج حسنين أبو المال بقوله : « حالة تسبق الانهيار ·· وتنتج من انسداد المسالك ·· مسالك الأمل ·· وفى حالة الحاج طبعا ·· انسداد مسالك الاستغلال ·· والتشخيص الوحيد » :

فرحانة : عنده ايه يا عطوة أفندى ··

عطوة : توقف ارادى ·· نتيجة انسداد فى المسالك الاستغلالية ··

محمود : علشان كده بيتنازل عن كل حاجة ··

عطوة : صدقتنى يا سى محمود ؟

محمود : صدقتك يا عطوة أفندى ··

عطوة : وما خفى كان أعظم ··

الحاج : سيبك منه يا محمود ·· خليك معايا أنا ·· قلت ايه ··

محمود : ما يمكنش أقبل من غير عطوة أفندى ··

عطوة : أنا قطاع عام ·· أنا قطاع عام ·· (رافعا يديه علامة الرفض)

محمود : علشان خاطرى يا أبو محمد ··

الدكتور : وعلشان خاطرى أنا كمان يا عطوة (ويربت على كتفه) ··

عطوة : على شرط ·· المحل يشتغل على حسب القانون الاشتراكى ··

والعمال فى مجلس الادارة والأرباح سنوية ·· والعلاوات دورية ·· والتأمين يمشى ··

الحاج : ماشى ··

عطوة : وانت تمشى ··

الحاج : ماشى يا عطوة ·· أنا ماعدليش عيش بينكم (ويخرج) ··

ويسدل ستار الختام على انتصار الطبقة الكادحة ممثلة فى عطوة أفندى الذى قرر تطبيق القوانين الاشتراكية على ادارته بحيث يشـــترك العمال فى مجلس الادارة ولهم أرباح ســـنوية وعلاوات دورية ويتمتعون بحق التأمين .. وهكذا تنتصر الاشتراكية على الرأسمالية كما حدث من قبل فى نهاية « وابور الطحين » ويتوارى الحاج حسنين أبو المال لأنه على حد قوله : « أنا ماعدليش عيش بينكم .. »

وهذا يؤكد لنـــا أن كل خصـــائص الصراع الدرامى نبعت من الصراع الطبقى بين الطبقة الكادحة والرأســـمالية .. بحيث أننـــا لو تغاضينا عن الصراع الطبقى فى المسرحية فاننا نغمطها حقها بأن نصرف النظر عن العمـــود الفقرى الذى يربط أحداثها ومواقفهـــا وشخصياتها بالمجرى الرئيسى للصراع الدرامى .

فى مسرحية « ثلاث ليالى » يلعب الصراع الطبقى دورا حيويا على ثلاثة مستويات .. فى « الليلة البيضاء » نحس أن الطوفان الشـــعبى قد جرف الطبقة الرأسمالية والبورجوازية والأرستقراطية ولم تعد تملك شيئا سوى الحقد على قرارات التأميم والحراسة والاصلاح التى قيدتهـــا وحدت من سيطرتها التى تعودت ممارستها على مر الأجيال السابقة .. وفى « الليلة السوداء » نجد طبقة البورجوازية الصغيرة لم تتحرر بعد من ربقة الرواسب القديمة التى تؤكد أن الانسان ليس له قيمة ذاتية .. وانما يستمدها من طبقته ومركزه الاجتماعى .. وفى « الليلة الحمراء » تتجسد أمامنا الضغوط والرواسب التى تعانى منها الطبقة الفقيرة وتضطر الأسرة الى التفسخ تحت ظروف اقتصادية واجتماعية قاهرة .. وبذلك تكون مسرحية « ثلاث ليالى » عبارة عن ثلاث مسرحيات من فصل واحد لا يربط بينها رابط سوى هذا المفهوم الدرامى حـــول الصراع الطبقى ولهذا سنتتبع الصراع الطبقى على المستويات الثلاثة لنرى مدى اســـهامه دراميا فى بناء المسرحية ومدى ارتباطه عضويا بالصراع الدرامى .

فى « الليلة البيضاء » نجد أن كفة الطبقة الاقطاعية والرأسمالية لم تعد راجحة أو حتى متعادلة مع كفة الطبقة العاملة لأن مركز الثقـــل الاجتماعى قد انتقل الى الطبقة الأخيرة فأصبحت الطبقة الاقطاعية القديمة تعيش على هامش المجتمع بعد أن كانت مركز الكون بالنسبة له .. ولم يتبق لها سوى اجترار أحقادها وذكرياتها عن الرفاهية الغـــابرة .. وبرغم أنها رضخت لسنة التطور فان التشبث بأمجـــاد الماضى مازال يمسك بتلابيبها .. « والليلة البيضاء » عبـــارة عن نسيج درامى ينهج منهج تشيكوف فى ايراد التفاصيل الدقيقة والملامح الجانبية التى تكمل

الصورة بتقدم الحوار وتسلسله ·· ولكن نعمان عاشـــور يختلف عن تشيكوف فى أننا لا نحس بحركة المجتمع مع التسلسل الدرامى للأحداث على النقيض من « بستان الكرز » مثلا عند تشيكوف ·· لأن نعمـــان عاشـــور يحاول تأكيد فكرة الصراع الطبقى فى كل كلمة تنطقهـا أية شخصية من الشخصيات على نفس المستوى الفكرى الذى ينتمى الى المؤلف نفسه ·· وقد يقول البعض أن هـــذا يرجع الى أن كل شـــخصيات المسرحية تنتمى الى نفس الطبقة الرأسمالية ولذلك فهى تتحدث بنفس الأسلوب والعقلية ·· ولكن هذا الكلام معناه أن للكاتب الحق فى تقديم صورة فوتوغرافية للطبقة الاجتماعية ·· والفن كما نعرف ليس مجرد تصوير وتقليد وانما هو خلق واعادة تشـــكيل ·· وعناصر الخـــلق والتشكيل لا تنبع الا من الصراع الدرامى والتفاعل البيولوجى بين خلايا النص وليس من مجرد تصوير المضمون تصويرا استاتيكيا ساذجا ·· ولقد كتب تشيكوف مسرحياته عن الطبقة الاقطاعية الروسية قبل الثورة البولشفية ·· ولكنه اعتنى بالحركة الداخلية الكامنة فى أحشاء هـــذه الطبقة وبلورها دراميا عن طريق نسـيجه المرهف الحســـــاس الزاخر بالايحاءات والايماءات واللمسات واللمحات ··

ولكن نعمان عاشور يهمل الى حد ما هذه الحركة الداخليـة ويهتم أكثر بانعكاس التغيير الاجتماعى الخارجى على ســـلوك الشخصيات ·· ولكن التفاعل بين واقع الشخصية الخارجى ونفسيتها لا يطـورها كثيرا أو حتى يبرز الصراعات التى تنهشها كما يفعل تشيكوف عندما يقـــدم لنا نسيجا دراميا رائعا يمزج الخوف بالقلق بالتوجس بالضـجر بالسأم بالملل بالحقد بالكراهية بالترقب بالأمل بالاندثار بالانهيار بالتشبث ·· ·· الخ أما النسيج الدرامى عند نعمان عاشـــــور فيجنح الى الخشونة والبساطة لأنه لا يخرج عن بلورة عملية مضغ الأحقـــاد واجترار الماضى عند الطبقة المندثرة ·· وهو يؤكد هذه البلورة فى كل فقرات الحـوار دون أن يضيف اليها تنويعات جديدة تزيد من أبعادها الدرامية كما يفعل تشيكوف ·· وتسير المسرحية على هذا المنوال من أولها لآخرها :

المنظر : نحن على بداية الليل ·· وبداية الحفـــل الساهر الذى يقيمه الدكتور حسين فى منزله بمناسبة مرور تســـع سنين على زواجه السعيد ·· فريدة الزوجة تدخل فى صحبتها وجـــديه ·· آخر أناقة ·· ولا عجب ·· فأقلهما كان والدها فى زمانه باشا ··

وجديه : (وهى تخلع الجوانتى) أنا متهيألى ان أنا جيت بدرى يا فوفو ··

فوفو : (أى فريدة) أبدا يا وجديه ·· بدرى ازاى ·· الســاعة تسعة وزيادة ··

وجدية : تسعة ‥ ولا كأنها ستة ‥ يا سلام على مواعيدهم ‥ حتى الساعة غيروها ‥ عاوزين يتوهونا عن الوقت كمان ‥ تسعة والدنيا لسه نهار ‥ ولا كأننا فى السويد ‥

فى مثل هذه المواقف تبدو مهارة نعمان عاشور فى توظيف جزئيات الحوار ـ التى قد لا يستفيد منها كاتب مسرحى آخر ـ فى خدمة النص والقاء أضواء كاشفة على الشخصيات . فحتى تقديم الساعة أثار نقمة الطبقة القديمة على التطورات التى شملت المجتمع وفى نفس الوقت أثار شجون الماضى ورفاهيته عندما كانت شخصيات هذه الطبقة تمرح بين بلدان أوروبا ‥ ولذلك فان وجدية تذكر السويد هنا عن خبرة شخصية تذكرها بالماضى الذى لن يعود بحكم سير الزمن فى اتجاه واحد ‥

وأصبحت التغيرات الاجتماعية الجديدة الشغل الشاغل لتلك الطبقة ‥ فكلما تقابلت شخصياتها بدأ الحديث على الفور عن الطوفان الذى يزلزل كيانها من أساسه ‥ وقد استفاد نعمان عاشور دراميا من هذا فى جانبين : الجانب الأول يتركز فى الارتباط بمضمون أساسى وخط رئيسى يجنبه الدخول فى متاهات جانبية قد تؤثر على وحدة النص الدرامى والثانى يبلور مدى الضغط الذى تعانيه هذه الطبقة لدرجة أنه لم يعد هناك مفر من الرضوخ لحركة المجتمع الجديد :

وجدية : سعيد ‥ انت شربت حاجة فى السكة ؟

سعيد : شربت مقلب واحنا عند المحامى ‥ طلعت القضية فانس ‥ مالناش حق فى المطالبة بأى حق ‥ القانون كان بيقول كده زمان ‥ انما دلوقت ‥ بيقول العكس ‥ رجعية ‥ لورا بالعكس ‥ والعكس صحيح ‥

وحتى روح المرح التى يحاول سعيد تصنعها تخفى وراءها مرارة واضحة تتضح من كل الألفاظ والنكات والقفشات التى يتلاعب بها ‥ وكأن لسان حاله يقول : « شر البلية ما يضحك » ‥ لأن نكاته وسخريته لا تتركز الا على الأوضاع الاجتماعية الجديدة مما يدل على التأثير العنيف الذى تمارسه على وجدانه ‥ نجده يقول على سبيل المثال : « أنا حانتهز المرحلة البوسية دى ‥ واخدلى كاس وسكى يرفع من معنويتى ‥ عن اذنكم دا موقف عقائدى ‥ أنا أصلى ضد ان الستات يبوسوا بعض ‥ نوع من التبذير واحنا فى مرحلة ادخار ‥ » وفى موقف آخر يعبر عن احساسه بالمرارة ثم يضرب على بطنه لترتفع وهو يقول صراحة : « الفشة

عايمة يا مدام ٠٠ غرقانة فى المرارة ٠٠ مابتسمعيش الجماعة البلدى ٠٠ الشعب العامل ٠٠ الكادحين ٠٠ الشغيلة بيقولوا ايه ٠٠ فشته عايمة ٠٠ وطبعا مادام فشتى ٠٠ يبقى لا يمكن تغرق بسهولة ٠٠ بالون فى حوض ميه ٠٠ »

وقد يعتقد البعض أن ارتباط حوار الشخصيات بموضوع واحد قد أحالها الى متحدثة رسمية بلسان الطبقة التى تنتمى اليها وبذلك لم نر غير وجه واحد منها مما أدخلها فى مجال الشخصيات النمطية المسطحة ٠٠ ويمكن أن يكون هذا الرأى موضوعيا من وجهة النظر الدرامية اذا كانت العلاقة بين الحوار والشخصيات مجرد تعبير عن رأى الكاتب الشخصى فى التحولات الاجتماعية ٠٠ ولكن الحوار يدور حول موضوع يمس الشخصيات فى صميم كيانها ووجودها ٠٠ ولهذا فان الحاح الموضوع على الحوار كانت له دلالة درامية واضحة المعالم والدليل على ذلك أنه عندما يتحول الحوار الى الحبكة الدرامية البسيطة الذى أدخلها نعمان عاشور فى النص والتى تدور حول تأخر الدكتور حسين فى المستشفى ٠٠ نجد الشخصيات ترجعه مرة أخرى الى مجراه الأساسى الذى يهمها شخصيا :

زيزى : فعلا ٠٠ هو اللى كان معاه لآخر لحظة ٠٠ (وتهزه) ما تقول لنا يا حمادة ؟ ايه اللى أخر الدكتور حسين ؟ ٠

حمادة : الوضع

سعيد : أى وضع ٠٠ السياسى ٠٠ الاقتصادى ٠٠ الاجتماعى ٠٠ الثقافى ٠٠

زيزى : (تهزه) حمادة ٠٠ اتكلم ٠٠ وضع ايه ؟

حمادة : وضع حرج ٠٠

سعيد : آه ٠٠ دا وضع تانى ٠٠ مش ولادة ٠٠

ولقد خفت حدة الصراع الدرامى فى « الليلة البيضاء » لأنه لم تعد هناك مواجهة مباشرة بين الطبقة الاستغلالية والطبقة الكادحة ٠٠ ورغم غياب الأخيرة من على المسرح ــ لأن منصور الخادم لم يكن يمثلها تمثيلا صحيحا ــ فاننا نشعر أن زمام المبادرة قد أصبح فى يدها بدليل روح الهزيمة والمرارة التى تكمن وراء سلوك الطبقة الاستغلالية وتفكيرها ٠٠ بل لم تنجح فى التمسح بالطبقة الكادحة لكى تمتطى موجة المد الجديدة لأن وجودها نفسه أصبح منافيا لمنطق العصر وطبيعته :

سعيد : يا هانم ٠٠ أنا دمى تقيل من ليلة الدخلة ٠٠ أنا مش معاكم ٠٠

خلاص .. أنا مع الكادحين (ويرى منصور حاملا طبق وصـودا وخلافه) حاسب على شيلتك وانت بتكدح .. تعالى يا جدع انت (وينظر فى وجهه) يا أبو دم تقيل بصحيح .. تعالى يا كادح .. ولو انك مش كادح قوى..انت باشكادح..بالمزة..والصودا ..

مدحت : (ضاحكا مقهقها) بقى دا واحد نتحرم منه فى ليلة زى دى (يكون منصور قد خرج) استنى عندك (مانعا سعيد من متابعته)

سعيد : عجبك كلامى فى السياسة .. دا بس تعليق كده على الماشى .. مدحت بيـه يا كادح كان زمان نائب عن الكادحين .. ومع ذلك اتعزلت يا بطل .. تساوت الرءوس يتساوى الفلوس ..

وأصيبت الطبقة الاستغلالية القديمة بحساسية زائدة سيطرت على تفكيرها وسلوكها لدرجة أن الألفاظ العـادية والشائعة أصبحت تحمل مدلولات جديدة بالنسبة لها ولوضعها الجديد .. مما يدل على أنها تمر بمرحلة انتقال خطيرة وحافلة بالانفعـال والتوتر والضيق والسـخرية المريرة :

وجدية : حا أشوف أخوكى سعيد عمل ايه ؟ من حقوق الزوجيـــة انى أنشغل عليه وأحرسه ..

رشيدة : (تمسك بها) مش ناقصـين حراسـة .. احنا ناقصـين حراسات .. خليكى معانا أحسن ..

ويبدو أن الاندثار الذى تعانيه الطبقـة الرأسمالية القديمة ليس مصدره الضغط الخارجى الواقع عليها فقط بل يعاونه فى هذا التحلل الأخلاقى التقليدى الذى تعانيه قبل وقوع الضغط الخارجى عليها .. ومن الطبيعى لطبقة تعانى ضغوطا خارجية وداخلية فى نفس الوقت أن تنهار وأن تفقد كل مقومات التماسك .. ولكى يؤكد نعمان عاشور هذا المضمون الدرامى أدمج فى النص قصة خيانة الدكتور حسين لزوجتـه فوفو مع التمرجية..والمضحك المبكى فى نفس الوقت أن فوفو لا تحس بالغيرة من التمرجية لأنها تنتمى الى طبقة أقل من طبقتها بدرجات كثيرة فى السلم الاجتماعى .. أى أن التقسيم الطبقى القديم ما زال يحاول الوقوف فى وجـه الغرائز البشرية والعواطف الانسـانية والاحساسات الطبيعية والتى لا يمكن أن يحدها أى تنظيم اجتماعى مهما كان جبروته وسطوته .. مما يؤكد بوضوح أنه لا توجد طبقة اجتماعية خالدة لأنها من صنع البشر وليست من خلق الطبيعة :

سعيد : من فضلكم .. ادونى فرصة .. السفرجى لازم يلبس سفرجى .. دا كان رأيى من أول ما شفت الباشكادح اللى هنا .. السيد منصور .. ولو ان دمه تقيل .. لكن للأسف انه رمز .. مستحيل نتخلى عنه .. مدحت ووجدية .. راحت منهم الأرض فى الاصلاح .. سلالة اقطاع .. وأنا ورشيدة دخلنا الحراسة .. رأسمالية عقارية..وزيزى وحماده بعـد التأميم..رجعية احتكارية أصبحوا عاطلين بالوراثة .. وفوفو .. التلات أنواع مـع بعض .. اتجوزت الدكتور حسين .. فئات أخرى ..

فوفو : (باكية تقريبا) خلينى فى حالى يا سعيد بك .. حرام عليك .. خلينى فى حالى حرام عليك ..

وعندما يتسلسل الحوار ويتطور الى الدرجة التى يضغط فيها على أعصاب احدى الشخصيات لدرجة البكاء ندرك أن القناع الزائف الذى وضعته على روحها قد تلاشى وظهرت مأساتها على حقيقتها بعد أن حاولت جاهدة كى تخفيها عن الأعين .. ولكن المأساة تتكثف مرة أخرى عندما تعود الشخصية الى اخفـــاء مأســـاتها بمحاولة ادعاء عدم المبالاة وتصنع الاستخفاف بما يحدث لها :

زيزى : (تمنعها) ارجعى والنبى يا وجـدية .. علشـان خاطرى .. .. عاوزين نضحك فوفو .. وننسيها ..

فوفو : تنسونى ايه .. أنا مش زعلانه الا علشانكم .. هيه حصلت انى كنت حا أغير من تمرجيه بنت نجار مشى معاها حسين ولا رجع لها تانى ..

وهكذا يتجسـد الصراع الطبقى بين الطبقـة الاستغلالية القديمة والطبقة الكادحة الجديدة دون أن نحس للأخيرة وجودا وفاعلية .. اذ أن نعمان عاشور يبلور الصراعات الدرامية التى تنهش الطبقة الاستغلالية متأثرة فى ذلك بالضغوط الجديدة .. ولكن لا يمكن انهاء الصراع الدرامى بينما الطرف الآخر ليس له وجـود مادى على المسرح .. ولكى يخرج نعمان عاشور من هذا المأزق نجـــده يستغل وجود الخادم منصور فى اضفاء اللمســة الأخيرة التى تؤكد انتصار الطبقة الكادحة .. فيذهب منصور الى البار ويحضر الجمجمة المليئة بالويسكى ويتقدم ناحية فوفو التى ترى الجمجمة فتهب صارخة : « رجعها مطرحها .. رجع الجمجمة دى » ثم تهرع الى ســماعة التليفـــون طالبة النجدة من زوجهـــا : « آلو .. حسين .. الحقنى يا حسين .. منصـــــور بيخوفنى بالجمجمة .. أيوه الجمجمة يا حسين تعالى بسرعة تعالى .. » ثم تضع السماعة لتجد بجوارها

الجمجمة التى وضعها منصور لتعود الى الصراخ : « شيلها ٠٠ شيلها من هنا ٠٠ حا أكسرها فى وشك شيلها » ٠٠ ولا يفعل منصور شيئا سوى النظر مبتسما الى فوفو هانم ثم ينفجر فى ضحكة عارمة بعدها يسدل ستار الختام ٠٠ وكأننا بنعمان عاشور فى هذه اللمسة الأخيرة يؤكد لنا سيطرة الطبقة الكادحة على دفة الأمور بدليل هذه الضحكة العارمة التى يطلقها والتى تدل دلالة واضحة على ثقته المتناهية بنفسه وبطبقتـه الجديدة فى مواجهة فوفو الخائفة المندثرة ٠٠ ولكننا نشعر فى نفس الوقت أن هذه اللمسة الأخيرة كانت دخيلة الى حـد ما على النص لأن الكاتب لم يعتن بما فيه الكفاية بالخط الذى يمثله منصور داخل نسيج المسرحية ٠٠ بل تذكرة فقط فى نهايتها حين عجز عن وضع نهاية أخرى للصراع الدرامى ٠٠

فى الجزء الثانى من « ثلاث ليالى » والذى يطلق عليه نعمان عاشور عنوان « الليلة السوداء » نجـــد تجسيدا ساخرا للطبقـة البورجوازية الصغيرة التى تعتنى عناية شديدة بالمظاهر الاجتماعية حتى فى أشـد المواقف ضغطا على أعصاب الانسان بحيث تجعله ينسى كل هذه الاعتبارات الزائفة ٠٠ ومع هذا فنحن نجد الأسرة تهتم بما سيقال عن عائلها المتوفى أكثر من اهتمامها بدفنه ٠٠ أى أن الموت قد عجز أخيرا عن القضاء على الاعتبارات الاجتماعية والتطلعات الطبقية ٠٠ فالجثة مسجاة على السرير بالداخل والحوار يدور بين أعضاء الأسرة على الوجه التالى :

الأم : كان عاوز يدخل لاسماعيل خطيب أختك ويقول له ان احنـا فقرا ما عندناش أى حاجة وانه سمسار ٠٠ كان فى العالى ٠٠ وبقى فى الواطى ٠٠

عدلى : ودا كلام يتقال ٠٠ الحمد لله ٠٠

الأم : اللى مات ٠٠

عدلى : اللى ما قالوش٠٠ دا كلام ما يتقالش يا ماما٠٠ ولا ايه يا تانت ؟

ولا يقتصر التفكير الطبقى على أمور الدنيا فقط بل ينتقل الى مجال الموت لأن الأسرة تريد أن تظهر بالمظهر اللائق بطبقتها وخاصة أن شقيق المتوفى كان مستشارا٠٠ونظرا لأن الأحوال قد تدهورت بالأسرة وأصبحت لا تملك ما يساعدها على الظهور بما يليق فقد أحست أن موت عائلها قد أوقعها فى مأزق حرج قد يؤدى الى تعرية القناع المتشبثة به ٠٠ وبمعنى آخر فان موت عائلها ليس بكارثة بالقـــدر الذى سيؤدى الى احراجها اجتماعيا وطبقيا :

حمدى : أهم حاجة النعى ..

الأم : نعى .. نعى ايه ..

حمدى : نعى أبويا .. لازم نلحق الجرايد وننشر فيها نعيه ..

الأم : لزمته ايه النعى .. اذا كنا مش لاقيين حق الدفنه .. نقوم نعمل نعى ..

حمدى : النعى أهم من الدفنه .. هو أبويا كان شويه ..

وبعد ذلك يدور الصراع الدرامى حول صيغة النعى والمركز الوظيفى الذى يجب أن يسند الى العائل المتوفى .. فلا تهم بالمرة حقيقة عمله أثناء حياته ولكن الذى يهم هو اللقب الذى سيسند اليه بعد مماته وخاصة أن كل الأقارب والأصدقاء والمعارف سيطلعون على النعى فى صفحة الوفيات .. والمضحك أن عويل الأسرة يتضاعف عندما تكتشف أن الأشقاء فى نعيهم قد أسندوا الى المتوفى لقب الوسيط التجارى :

عدلى : فى النعى الثانى برضه وسيط تجارى .. ياما كان وسيط تجارى واحنا منعرفش .. يا خسارة يا بابا ..

الأم : أمال انتو فاكرين ايه ..

حمدى : سمسار .. أبويا كان سمسار .. عاش سمسار ومات سمسار (ويقلب الجريدة) أهو .. النعى الحقيقى .. أهو تلات سطور على قدنا .. سمسار ..

عليه : انت كتبته سمسار ..

حمدى : أراضى وعقارات ..

عدلى : قبل ما يموت كان كده .. لكن بعد ما مات ..

عليه : مات وسيط تجارى ..

عدلى : يا خسارة يا بابا .. يا بابا .. يا بابا ..

العمة : عدلى يابنى يا حبيبى ..

عدلى : أبويا مات وسيط تجارى .. ما متش سمسار .. وسيط تجارى يا أستاذ اسماعيل .. وسيط تجارى ..

الأم : ادخلى بأخوك جوه يا عليه ..

عليه : تعالى يا عدلى ..

عدلى : يا خسارة يا بابا .. يا بابا ..

ويسدل ستار الختام وحرقة عدلى على أبيه المتوفى تزداد لأنه اكتشف أنه مات وهو يعمل وسيطا تجاريا وليس بسمسار كما كان يظن .. ولو مات سمسارا لما كان فى حاجة الى كل هذا البكاء المحرق .. لأن اللهفة على الموتى يجب أن تنبع من قيمتهم الطبقية ومنزلتهم الاجتماعية ومركزهم الوظيفى .. ولعل الابتسامة الساخرة التى ترتسم على وجوه الجمهور لحظات اسدال ستار الختام هى ما هدف اليه نعمان عاشور من بلورة المدى الذى يتغلغل اليه الصراع الطبقى فى نفوس الشخصيات ..

فى « الليلة الحمراء » يبلور لنا الكاتب روح المأساة المرتبطة بالتفكك الأسرى الذى تعانيه الطبقة الفقيرة فى شخصية ميمى الغانية التى جار عليها الزمن .. فالتركيب الطبقى لأى مجتمع ــ مهما بلغ شوطا بعيدا من المثالية ــ يسمح دائما بوقوع أفراد كثيرين ضحية الاحتكاك بين الطبقات المختلفة والفجوات الناشئة بينها وخاصة عندما يفقد هؤلاء الأفراد الأرضية الاجتماعية والسند الأسرى الذى يمكن الاعتماد عليه والاحتماء به .. ولعل أعنف مأساة يمكن أن يصاب بها هو أن يفقد مدلوله الاجتماعى بحيث يتساوى وجوده مع عدمه .. فنحن اذا كنا نقول ان للانسان وجودا ذاتيا نابعا من كيانه الخاص ووجوده الشخصى فاننا نضيف جانبا آخر الى هذا الوجود الذاتى حتى تتوافر شروط وجوده هو نفسه .. فالواقع أن الانسان لا يوجد لأنه يوجد ولكن لأن الآخرين يوجدون .. فأنا فى نظر الآخرين لست أنا بالذات وانما مجرد الفكرة التى تكونت فى ذهنهم عنى .. وبذلك يختلف وجودى من شخص لآخر ولا يصبح مطلقا .. أى أن النسبية تتدخل حتى فى كينونة وجودى وتنفى بذلك وجود أية حقيقة مطلقة من قيود الزمان والمكان .. ونفس المعيار ينطبق على وجود الآخرين بالنسبة لى .. فليس لهم وجود سوى الفكرة التى كونتها عنهم فى ذهنى .. ولذلك فان الوجود الفعلى للانسان هو حاصل التفاعل بين كيانه ووجود الآخرين .. فأنا موجود لأن الآخرين موجودون والآخرون موجودون لأننى موجود .. وعندما يحاول الآخرون تجاهل وجودى فانهم يقضون عليه بالفعل اذا لم أحاول الدفاع عن مقوماته وأجبرهم على الاعتراف به بل والحاجة اليه .. ولهذا فان العلاقة الانسانية قائمة على الاحتياج المتبادل ..

ومن هنا كانت مأساة ميمى التى بدأت حياتها والآخرون غير

محتاجين اليها بالمرة ·· نجدها تحلل مأساتها فى نهاية المسرحية عندما تقول :

« من صغرى والكل مستغنى عنى ·· أبويا استغنى عنى لأمى ·· وأمى استغنت عنى علشان الراجل اللى اتجوزته غير أبويا ·· وبعدها كانوا بيحتاجوا الى ويستغنوا عنى ·· يحتاجوا الى ويستغنوا عنى سنه ورا سنه ·· ورا سنه لغاية ما استغنوا عنى خالص ·· لغاية ما بقاش حد محتاج لى ·· » ·

ولعل الصراع الطبقى قد وجد لحاجة الانسان الملحة الى الانتماء ·· فالانتماء الى طبقة معينة والدفاع عن مصالحها هو فى نفس الوقت انتماء الى الكيان الفردى والدفاع عنه ·· والصراع الطبقى هو احدى صور الصراع الأبدى الذى قامت عليه الحياة نفسها ·· فالفرد يدافع عن وجوده ضد أى هجوم عليه من فرد آخر ·· ثم يشترك فى صراع طبقته ضد الطبقات الأخرى التى تحاول محوها ·· وبعد ذلك يشارك فى الدفاع عن وطنه ضد هجمات أعدائه ·· ومن هنا تشتعل الحروب التى تخوضها الأمم والدول ·· ولا يقتصر الأمر على المجتمع المحلى أو الدولى بل ينتقل الى داخل جسم الانسان نفسه لنجد أن وجوده نفسه قائم على صراعه ضد الفناء ·· فالصراع هو جوهر الوجود سواء أردنا أم لم نرد · وحظ الانسان فى هذا العالم يتوقف على مدى توفيقه فى حلبة الصراع ومدى فاعلية الأسلحة التى يستخدمها ·· وعندما يفقد معظم الأسلحة التى تحمى وجوده فيجب ألا نتعجب عندما يبيع نفسه اذا كان رجلا وجسده اذا كان امرأة ·· ولقد سلكت ميمى هذا الطريق عندما وجدت نفسها وحيدة معزولة بين موجات المد والجزر التى تنتاب المجتمع ·· وهى تشرح حالتها عندما اكتشف وجودها المجتمعون عند الأستاذ فهمى الموظف الأعزب الذى يقيم بمفرده فتقول :

« ماهوش واخدنى لسمح الله ·· أنا اللى اترميت عليه ·· وكان لازم ·· علشان أبعد عنكم وعن ناركم ·· اذا كنت وأنا فى عزى ·· وياما قلتوا عليه وطلعتوا فيه كل واحد ماكانش لاقى له شغلة غيرى ·· وغير سيرتى وعيشتى (وهى على وشك البكاء) وهو أنا كنت عملت ايه علشان اللى شفته منكم دا كله ·· ظلمت حد ·· كفرت ·· قسمتى ووعدى ·· طلعت فنانة ·· وهو لما الرقص حرام والفن عيب طيب ما بيمنعهوش ليه ·· والغنا اللى انتو بتغنوه ده ·· مش فن ·· وأنا ما كنت باغنى زيكو كده ·· » ·

ويبـدو أن التقسيم الطبقى للمجتمع هو السبب الأول فى اهدار كرامة المرأة ·· لأن المرأة التى تنتمى الى طبقة فقيرة لا يمكن أن تتزوج من رجل ينتمى الى طبقة غنية مما يدفعها الى غوائل الاحتياج والوقوع فى براثن الخطيئة ·· وهى لا تستطيع الزواج من رجل فقير لأن الرجل الفقير يحاول بدوره الايقاع بفتاة ثرية تغنيه عن ذل الحاجة بعد أن ذاق مرارتها ·· والغريب أن المجتمع لا يرحم المرأة التى تزل قدمها بسبب تقسيماته الطبقية بل يظل يطاردها لأن وجودها هو تجسيد حى لمثالبه وتعرية للقناع الذى يخفى به عورته ·· تقول ميمى :

« طول عمركم ظالمنى ·· الكل ظالمنى ·· حرام عليكم ·· ارحمونى كفايه ·· أذنبت فى ايه ·· أجرمت فى ايه ·· طلعت من الحته بشرفى متجوزه الأسطى محمد القانونجى ·· اشتغلت معاه فى الفن لغاية ما مات ·· قعدت بعدها خمس سنين والدهب تحت رجليه ·· حـد منكو خـد بايدى ·· ولما اتجوزت المقاول مين اللى نفع الحتـه غيرى ·· أنا مش مشغلالك أخوك الكبير يا زجزج ·· وانت يا بتلو مش فاكر لما جرجروك م السلخانه فى سرقة الكوارع مين اللى خرجك من الحبس ·· » .

وهكذا تظل الشخصية فى صراع يائس ضد مجتمع لا يرحم لأنه لا يريد الاعتراف بوجودها ·· فهو اما مشغول فى صراعاته الطبقية التى لا تنتهى وفى هذه الحالة لا يلتفت اليها على الاطلاق أو يتفنن فى وقت فراغه فى تعذيبها ·· وكأن السادية لا تصيب الأفراد فقط وانما تصيب المجتمعات أيضا ·· ولا شك فان للصراع الطبقى جانبا ساديا لا ينكر·· ولا تستريح ميمى الا عندما يعترف المجتمع بوجودها ممثلا فى شخصية الأستاذ فهمى :

فهمى : أنا محتاج لك يا ميمى ·· صدقينى ·· أنا محتاج لك ··

ميمى : طب ابعـد عنى ياسى فهمى لحسن يشوفوك ·· رجعوا فتحوا الصالون ·· ابعد عنى ·· حيشوفوك ·· حيشوفوك ··

فهمى : مش مستغنى عنك يا ميمى ·· لا يمكن أستغنى عنك ·· ميمى يا حبة عينى ··

ميمى : سيبنى ·· شافوك ··

فهمى : (يتشبث بها) مش سايبك يا ميمى ·· مش سايبك ·· ميمى ·· ميمى يا حبة عينى ··

ميمى : خلاص حتتجوزنى ·· (وتنطلق تضـحك وتبـكى فى نفس الوقت) ··

ويسدل ستار الختام بعد أن وجدت ميمى كيانها أخيرا فى حاجة فهمى اليها ٠٠ أى أن المجتمع قد اعترف بوجودها بطلب فهمى الزواج منها والانتماء اليها واليه ٠٠ وقد لا يبدو خط الصراع الطبقى بالوضوح الذى اعتدناه فى مسرحيات نعمان عاشور السابقة ٠٠ ولكن هذا لا ينفى كونه العلة الأولى لكل الأحــداث والمواقف التى مرت بهــا ميمى بطلة المسرحية وكذلك النهــاية التى وصلت اليها قبل لحظات انزال ســتار الختـــام ٠٠

فى مسرحية « بلاد بره » تعود ايقاعات الصراع الطبقى لتطغى على ما عداها من عناصر درامية أخرى ٠٠ فهى تشكل المعمار الفنى لهيكل المسرحية كلها والشخصيات تنتمى الى طبقات المجتمع الجديد التى لم تعد تعانى من ضغوط الطبقات القديمة برغم أن الطبقات الأخــيرة ما زالت تعمل على مد جذورها فى تربة المجتمع الوليد ٠٠ ورغم أن الطبقات التى تشكل المجتمع الآن هى طبقات جديدة انسلخت عن الطبقات التقليدية واستطاعت أن تحمل بصمات التطور وعلامات التغيير فانها لم تخرج عن كونها مجرد ارهاصات للميلاد الجديد الذى يتوقعه الجميع ٠٠ لأنها طبقات ما زالت تعانى الكثير من الرواسب والعقد والتناقضات التى تعوق حركة المجتمع وتشل فاعليته ٠٠ فالماضى ما زال يمد جذوره ويبثها ســمومه ويوحى اليها بتقاليده التى انتهى أوانها ٠ ولذلك نجــد محمد النمس يقول لزوجته سعاد فى نهاية المسرحية :

النمس : (بعد أن اطمأن الى أن الجعران تفتت) اللى فى بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال المسرحية) وبعيد عنهم ٠٠ ومش منهم ٠٠ لازم يطلع من رمل الصحرا ٠٠ ومية النيل ٠٠ وطين الأرض ٠٠ (ويتابع دق الجعران بالشاكوش) ٠٠

سعاد : (فى سذاجتها المعهودة) مش من بطنى ٠٠

النمس : من بطننا كلنا ٠٠ من رملة تانيه ٠٠ وميــة تانيه ٠٠ وطينـــة تانيه ٠٠ (وهو يمسك بفتافيت الجعران ويرمى بها بعيدا) ٠٠

سعاد : مش ابننا ٠٠٠

النمس : ابن المستقبل ٠٠ غير دول كلهم ٠٠ غير دول كلهم ٠٠ (وهو يدور حــول نفسه مشـــيرا بذراعه لمن وراء الكواليس ٠٠ ومن يجلسون فى الصالة غير دول كلهم ٠٠ (ناثرا بقية الفتافيت) ٠

أى أن النسيج العام للمسرحية يعبر عن الارهاصات التى تعتمل داخل الطبقات ايذانا بالميلاد الجديد الذى لم يحدث بعد ٠٠ يقول الناقد

أحمد عباس صالح فى مقدمته للمسرحية :

« وحين يتهم ابراهيم النمس نفسه ويتهم الطبقة التى ينتمى اليها بالمولد ، وهى طبقة العمال بأنه « حاير ولايص وملخبط ومغفل » وبأنه دون أن يشعر « بيترمى فى أحضان الرجعية » يفسر بالضبط ما يعنيه محمد النمس وهو الانسان الوحيد الذى حاول نعمان عاشور أن يبلور حوله الفكر الاشتراكى الصحيح ، حين يرفض كل الطبقات القائمة ، حين يرفض عملية المصالحة التى تتم بين الرجعية وبين الطبقات الجديدة ٠٠ لأن هذه المصالحة تحتوى تلك الطبقات ، لتتصدرها وتقودها بما يسميه ابراهيم النمس ومحمد النمس والسيدة رحمه بالرجعية ٠ فنادر بك الأرستقراطى الذى نهب أموال ابنة عمه زهيرة ، والذى أسس شركة للسياحة وأصبح مديرا لها بعد تأميمها ، والذى كان يستورد الثلاجات والسخانات وغيرها باسم الشركة المؤممة ليستولى عليها ، هذا الشخص يسيطر كالأخطبوط ، أو كالعنكبوت على حد تعبير أحد أبطال المسرحية ، على الطبقة الوسطى وعلى الطبقة العاملة وعلى المثقفين الجدد ، ويرمى شباكه فى كل الاتجاهات ، مستغلا كل الامكانيات ، فهو ضد التحولات التى تجرى فى مجتمعه حين يخلو له الجو ، ومع هذه التحولات حين يواجه الطبقات الجديدة ٠ وهو فى النهاية يصبح رئيسا لمجلس ادارة شركات السياحة بعد توحيدها ٠

واذا كانت « الناس اللى تحت » هى اعلان خروج الطبقات المطحونة من البدروم ، فان « بلاد بره » هى قصة الصراع بين هذه الطبقات وبين الطبقة القديمة التى أقلمت نفسها سريعا ، وخرجت هى الأخرى الى العالم الجديد » ٠

ولم يعد الصراع الطبقى بنفس البساطة التى لاحظناها فى مسرحيات نعمان عاشور السابقة من أمثال « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » ٠ لقد كان كل أفراد الطبقة الواحدة يتحركون وكأنهم وحدة قائمة بذاتها تسير فى خط محدد تجاه هدف واضح تركز فى الحصول على أكبر قدر ممكن من الامتيازات التى تستمتع بها الطبقات الأعلى فى السلم الاجتماعى ٠ أى أن الشخصيات تقوم بدور الحركة الدرامية لاتجاه الطبقة داخل النص دون تركيز مكثف من الكاتب على الاختلافات الفردية والتناقضات الذاتية بينها ٠٠ لأنه اهتم فى كثير من الأحيان بالطبقة كظاهرة اجتماعية ثم حاول اخضاعها بعد ذلك لحتميات الدراما وضرورات الشكل ٠ وقد وفق فى بعض المسرحيات بينما جانبه التوفيق فى البعض الآخر لأن التفاعل العضوى بين المضمون الاجتماعى والشكل الفنى لم يؤد دوره على الوجه الأكمل ٠

ولأن الصراع هو جوهر الدراما وروحها ·· نجد أنه كلما تغلغل الى جزئياتها وخـــلاياها وتدفق فى عروقهـــا وشرايينهـــا ، نبض النص الدرامى بالحياة ·· واذا اقتصر الصراع على ظاهر الشخصيات وما يحيطها فاننا فى هذه الحالة نحس بديناميكية الوجود الاجتماعى ولكننا نفتقد فى نفس الوقت ديناميكية الوجود الانسانى المتمثل فى صراعات الانسان النفسية وتناقضاته الداخلية ·· ولكن اذا اتحـد الوجود الاجتمـــاعى بالفردى وتفاعلا ، أصبح النص أكثر حيوية لأنه سمح لأكبر قدر من الصراع الدرامى بالسريان فى كيانه ·· وهذا ما وفق فيه نعمان عاشور الى حد كبير فى مسرحية « بلاد بره » ·· لأننا نجد شخصياته الكادحة قد استطاعت تحقيق طموحهـــا الاجتمـــاعى وتطلعها الطبقى ولكنها غير راضية تماما عن الأوضاع الاجتماعية السائدة لأن وعيها الانسانى لم يعد محددا بنطاق المصلحة الطبقيـــة ولكنه أصبح أكثر عمقا وشمولا بحيث مكنها من القاء نظرة على المجتمع المعاصر ككل · وهذه النظرة المتفحصـــة هى التى أصابت شخصيات « بلاد بره » بهـــذا القلق والصراع والتوتر وحرمتها راحة البال التى ينعم بها السذج ··

ولكن هذه النظرة التى رفعت درجة الوعى الاجتماعى عامة عنـــد الشخصيات أثرت على الأسلوب الذى خلقها به الكاتب ·· لأن استمرار درجة الوعى بنفس الحـدة تصيب الشخصية بنوع من الرتابة التى قد تجنح بها الى النمطية المسطحة ·· فهى تتكلم عن التطورات الاقتصادية والتحولات الاشتراكية والتغييرات الاجتمـاعية كما لو كانت مدركة لكل أبعادها على نفس المستوى الذى يفكر به عالم الاقتصاد أو الاجتماع أو السياسة ·· وربما يرجع هذا الى اعتماد الكاتب أساسا على الحوار بين الشخصيات ·· ورغم أن الحوار هو العنصر الأساسى فى التعبير الدرامى فانه يتحتم على الكاتب أن يستفيد من العناصر الدرامية الأخرى ســـواء كان سلوك شخصيات أو خلفيـــة درامية أو ايقـــاع أحداث أو تسلسل مواقف ··· الخ ·· فالشخصية تستطيع التعبير عن نفسها بالحوار أو بالسلوك أو بعلاقاتها بالشخصيات الأخرى والمواقف المختلفة ·· ولكن نعمان عاشور اعتمد أساسا على الحوار مما جعله ينضح ببعض الألفـــاظ والتعبيرات والنظريات التى قد لا تتفق مع المستوى الاجتماعى والثقافى للشخصية ·· وهو بهـــذا يقع فى خطأ ايجـــاد الثغرة التقليدية بين الشخصية والحوار الذى وقع عليه كل عبء التعبير الدرامى ·· فنحن نعرف الكثير عن الصراع الطبقى من الحوار أما عن الاختلافات الشخصية والتناقضات السلوكية فلا تبدو الا فى مواقف قليلة ونادرة مثل المواقف التى تدور بين متولى سائق عربة الباشا وبين زوجته زهيرة ابنة الباشا ·

ولعل تعريف نعمان عاشور بالشخصيات يوضح لنا الطريقة التى يستغلها أحيانا للتعبير عن الصراع الطبقى دون الاعتماد كلية على الحوار ·· يصف الكاتب متولى أو « ويللى » كالآتى :

« شقيق رحمة ·· نوع فاتر من الرجال ·· لو أنه تعلم وتوظف لما تخطى أبعاد الدرجة الرابعة فى الكادر الكتابى ·· وكل ما فيه من نبض ·· انما يأتيه من منبته وطبيعة مهنته ·· عادى فى عواطفه وأفعاله ·· بطىء جاءته الحياة سهلة وان حاول تضخيم صعابها ·· وعادى فى فكره وعادى فى ملبسه حتى أن البدلة التى يرتديها تبدو وكأنها ليست ما يجب أن يلبسه ·· وقد يصح أن يكون له شنب بعرض شفايفه ·· وهو ابن الخمسين ·· » ·

بينما يعرف نعمان عاشور زوجته زهيرة بالأسلوب التالى :

« فى التاسعة والثلاثين ·· بنت الباشا ·· « هانم » عاشقة وزوجة متولى من باكورة شبابها ·· أناقتها موروثة ·· وهى حالمة هائمة ·· دلوعة على الآخر ·· وعصبية تنطلق فتندلق ·· وعلى العكس من زوجها ·· أو سواقها ·· عاطفية الى أقصى حد ·· ولهذا فأثبت ما فيها حبها وهى لا تتغير الا بثمرته حين يملأ بطنها ما يغذى انفعالاتها العاطفية الصارخة ·· بدلال جديد··جمالها لا شك فيه ولا أثر فيه للسن··» ·

ثم يبدو الصراع الطبقى بأسلوب درامى من خلال التناقض السلوكى بين متولى وزهيرة ولذلك لا نحس بالوعى الحاد الذى يبلغ درجة الاصطناع عند بعض الشخصيات الأخرى وخاصة تلك التى تمثل الطبقات الجديدة والتى تنطق ببعض الألفاظ والتعبيرات مثل الببغاوات ·· وهذا الكلام ينطبق بالذات على شخصية رحمة :

متولى : البيت ضيق علينا وعليكم ··

رحمة : مش حكاية بيت ·· هيه اللى جراك وراها ·· النمس ما يقولش حاجه غلط ·· كله من تأثير الرجعية ·· الرجعية لسه تأثيرها واضح على أغلب العقول ·· كله م الرجعية ··

متولى : (صارخا) رجعية ايه يا رحمة ··

رحمة : هيه مش بنت باشا ؟ وانت السواق بتاعها ··

زهيرة : (تندفع متعلقة به) ويللى ·· أرجوك ·· خرجنى من هنا ·· حالا ·· حالا ·· مش معقول ·· امبوسيبيل ·· سى ترو ·· سى ترو ··

رحمة : هيه بتعمل كده ليه (اذ كانت تحتج فى عصبية) مش عارفة اللى حصل ٠٠ العصبية بتاعتهم دى ما عادتش تنفع النهاردة ٠٠ دا احنا فى اشتراكية ٠٠ (وتتقدم منها) اشتراكية يا حبيبتى ٠٠ مش لعبة ٠٠

زهيرة : (فى عصبية مضاعفة) أمبوسيبل ٠٠ سى ترو ٠٠ سى ترو ٠٠

رحمة : طلعنا الخواجات ٠٠ لهجتهم دى ماعدتش تنطلى على حــــد من الشعب ٠٠

متولى : (ينهرها) بطلى اللغة دى ٠٠

رحمة : لغة ايه يا متولى ٠٠ هو أنا ماعنديش وعى ٠٠ أنا لا يمكن أسمح لها ترميك فى أحضانهم ٠٠

متولى : بتجيبى الكلام ده منين يا رحمة ؟ ٠٠ أحضان مين ؟

رحمة : الرجعية يا أخويا ٠٠ هى بسلامتها مش بنت الرجعية ٠٠

ولعل نعمان عاشور يقصد بالألفاظ التى تنطقها شخصيات الطبقة الجديدة كالببغاوات أنها لم تهضم وضعها الاجتماعى ولم تستوعب أبعاده بعد ٠٠ ولذلك فان الشخصيات التى تنتمى الى الطبقات الرجعية أكثر صدقا مع نفسها لأن كيانها النفسى ووجودها الاجتماعى يتجسدان من خلال الألفاظ التى تتفوه بها فى سياق الحوار٠٠وان كان الوعى الاجتماعى الحاد الذى تميزت به شخصيات الطبقة الجديدة قد أصابها بلمسة نمطية وأوجد ثغرة بينها وبين ما تنطقه الا أنه جسد لنا دراميا التناقضات التى تقع فيها الطبقات فى مرحلة التحول :

م٠النمس : احنا مش فراعنه ٠٠ عقلية رجعية ٠٠

شبوكش : سامع ياسى متولى ٠٠

متولى : (يبعد النمس ناحية السلم) بس بقى يا نمس ٠٠ (ويأخذ سالم من ذراعه) تعالى أقعد ٠٠ اقعد تعالى ٠٠

م٠النمس : (وسالم يجلس وقد وقف على أول درجات السلم) مطرح الباشا ٠٠

شبوكشى : (يهب فى غيظ وفزع) شاهد يا سى متولى ٠٠

متولى : (يهدئه ليجلس) امسك انت أعصابك ٠٠ انت الكبير ٠٠

شبوكشي : الكبير ·· هو فيه حد عاد كبير ··

م·النمس : ولا حد عاد صغير ··

شبوكشي : معاك حق ·· ساحوا على بعض ·· لا الكبير كبير ·· ولا الصغير صغير ··

وقد استفاد نعمان عاشور من ارتباط الحوار ارتباطا مباشرا بمضمون الصراع الطبقى لأنه استطاع أن يجنب المسرحية الوقوع فى المنحنيات الجانبية التى تصيب الشكل بنتوءات وأورام تؤثر تأثيرا سيئا على التجربة الجمالية التى يمر بها الجمهور ·· فجميع الشخصيات تتكلم عن الصراع الطبقى والتطور الاجتماعى وأثرهما على حياتهما ·· ولم يصب هذا المسرحية بالرتابة والملل لأن مستويات الصراع ومحاور الاحتكاك تعددت وتنوعت واختلفت طبقا لمستوى الشخصية الاجتماعى والفكرى·· كما أننا لا نسأم من الاستماع الى قطعة موسيقية تعتمد أساسا على لحن رئيسى واحد طالما أن الموسيقى استطاع استخراج تنويعات وتفريعات على هذا اللحن منحته الأبعاد اللازمة لتكامل الشكل الفنى ·· فالصراع الطبقى ما زال يلعب دور اللحن الرئيسى فى هذه المسرحية والمسرحيات التى سبقتها كما بينا فى هذا الفصل ·· وقد نجح نعمان عاشور فى معظم الأحيان فى استخراج التنويعات والتفريعات اللازمة لتجسيد المسرحية ومنحها الحالة الديناميكية والتكوين العضوى مما منح كل مسرحية الشخصية الفنية المميزة لها عن المسرحيات الأخرى ·· وبذلك لم تتحول مسرحيات نعمان عاشور الى مجرد عرض مسرحى وتصوير فوتوغرافى للصراع الطبقى ·· لأنه ان كان الصراع الطبقى قد لعب دور العمود الفقرى لكل المسرحيات فان الأجساد التى ارتبطت بهذا العمود الفقرى اختلفت اختلاف الأجساد الحية بعضها عن بعض ··

وكلما ارتبط الحوار ودار حول الصراع الطبقى ، وضح لنا مدى تأثيره على كيان الشخصيات وسلوكها بوصفه القضية الأساسية التى تبلور وجودها ومكانها على أرضية المجتمع · وكل هذا يؤكد لنا الديناميكية المميزة لحركة المجتمع في كل زمان ومكان ·· فقد نظن أن الطبقة الاستغلالية القديمة قد اندثرت تماما ·· ولكن المسرحية تؤكد لنا أن الأمر ليس بهذه البساطة لأننا لن نستطيع أن نضع حدودا قاطعة للامتداد المعيشى لطبقة معينة ، اذ أن الطبيعة البشرية وانطلاقاتها دائما ما تتمرد على القيود والتقنينات ·· فاذا كانت الطرق التقليدية قد سدت فى وجه الطبقة الاستغلالية فلا بأس من أن تحول هذه الطبقات دفتها الى

طرق جديدة ومسالك غير مباشرة تمكنها من تحقيق نفس أهدافها فى الاستغلال . أى أن الهدف لم يتغير بينما الطريق المؤدى اليه هو الذى تغير فقط .. ولهذا يقدم لنا نعمان عاشور شخصية نادر بك كالآتى :

« يا سلام عليه .. ابن عم زهيره هانم .. ثابت راسخ واثق من نفسه ومن وضعه ومن مصيره .. حصيلة ما فات .. ملء فى جسمه ومكانته .. الشيء الوحيد المهتز فيه على قسوته التى تغطيها الرقة والسماحة والطيبة الظاهرة .. خيط الحب القديم لزهيرة وهو خيط ساقط فى داخل قلبه كاللؤلؤة فى أعماق البحر داخل محارها .. وبعد هذا فهو السيد القديم الذى لم تتوطد سيادته .. أو هكذا يرى نفسه ويراه الآخرون .. ويتحرك بحساب واعتداد .. وفيه أناقة عصره المولى .. بعد الخمسين بسنين .. » .

ثم يحاول نعمان عاشور تطبيق هذا التعريف تطبيقا دراميا من خلال الشخصيات والأحداث والمواقف التى تبلور لنا حركة الزمن وتطور المجتمع ثم محاولة الشخصيات الارتباط بهذا المجتمع سواء عن طريق الانتماء الطبيعى أو الخضوع المستسلم أو الاستغلال الجشع أو الوجود الطفيلى :

شبوكشى : هوه .. هوه .. من تمنتاشر سنه .. فيه حاجات كتير حصلت وانتوا غايبين .. ماتعرفوهاش ..

متولى : ازاى .. أختى رحمه ما قالتليش الحكاية دى ..

شبوكشى : البيت دخل الحراسة .. والنمس أجره باسمه م الحراسة ..

متولى : والمرحوم زلط ..

شبوكشى : كان بقى تحت التراب..ومع كل..دا مش بيت القصيد ..

متولى : ايه الكلام ده يا عم سالم ؟

شبوكشى : (يتبادلان السجائر) فيه حاجات كتير كان لازم تسألوا عنها وتتأكدوا منها .. خد عندك مثل .. شركة السياحة .. ايه رأيك ان نادر بك كونها مخصوص علشان يرجعكوا مصر انت والست زهيره .. لكن التأميم .. قدر .. صميم .. القدر .. زلزال .. حد يقدر يمنع الزلزال !

متولى : يا عم سالم أنا مش غريب على ظروف بلدى ..

شبوكشى : ظروفكم كويسه .. ونادر بك مش شويه .. نادر بك راجل راكز سابق زمانه .. ثروته لا زالت على حالها .. ما حدش مس

شعره من رأسه ٠٠ مش الشركة بتاعته اتأممت ٠٠ ومع ذلك ٠٠
ايده فى السياحة ٠٠ بميت شركة ٠٠ أنا أدرى ٠٠

ورغم أن الطبقة الاستغلالية قد ركنت الى الخداع حتى تخفى أهدافها مما يدل على زوال سلطانها القديم فاننا نجد من يحاول التعلق بمغرياتها والسير فى ركابها والتمسح بتقاليدها٠٠وهؤلاء الذين يقومون بمثل هذه المحاولة يتميزون بسطحية التفكير ومادية الحس والجسم ويدورون حول أنفسهم فى حلقة مفرغة من التفاهة والمظاهر الخادعة ٠ وقد جسد نعمان عاشور هذا النمط فى شخصية بدرية فؤاد شقيقة الدكتور فخرى وخطيبة المهندس على زلط ٠٠ وأقول النمط لأن نعمان عاشور يعترف بنمطيتها فى تعريفه بالشخصيات عندما يقول عنها : « تغلبها صفات بنت اليوم فى كل تصرفاتها » ٠٠أى أنه كثف صفات بنت اليوم وتفكيرها وسلوكها فى شخصية بدرية فؤاد التى توقف دورها عند حد تمثيل طبقتها الاجتماعية وتطلعاتها الطبقية ولذلك فهى تعجب بكل شىء يصدر عن الطبقة الاستغلالية القديمة وتحلم بكل شىء يحمل رائحة أوروبا أو « بلاد بره » :

على : (يتقدم ليعرفها به) خطيبتى يا خالى ٠٠ بدريه فؤاد ٠٠

متولى : (بحدة) أهلا وسهلا ٠٠

بدرية : (بعد أن سلمت عليه تشير الى زهيرة التى خرجت بعده) وهيه ٠٠
هيه بنت الباشا ٠٠ (زهيرة ترتدى بنطلون أزرق) ولابسه
بنطلون ٠٠ آياه ٠٠ آياه ٠٠ دى أوروباوية خالص ٠٠

ولابد أن زهيرة تثير اعجاب بدرية التى تردد صيحات الاعجاب التى تغرم بنطقها أمثالها من الفتيات ٠٠ « آياه ٠٠٠٠ آياه » ثم تعلق على قصة زواج زهيرة ابنة الباشا من سائق عربتها متولى بقولها :

« آياه ٠٠ آياه ٠٠ دى بتحبه خالص ٠٠ دا ولا هيثكلف فى مرتفعات وذرنج ٠٠ فاكر الفلم ده ٠٠ أنا شفته من سنين ٠٠ كانت بتحب السايس بتاعها ٠٠ » ثم تقترب من خطيبها على زلط وتمسك به محاولة تقليد زهيرة وهى ممسكة بمتولى ٠٠

ولا تقتصر تطلعات بدرية على مجرد الأحلام وانما تنعكس على سلوكها تجاه باقى الشخصيات ٠٠ فهى ترفض كل ما يمت لبلدها بصلة وتظن أنها خلقت لكى تعيش فى « بلاد بره » لأن جذورها تنتمى اليها ٠٠ ولكن مأساتها أنها لا تملك أى جذور على الاطلاق لأن داخلها خاو مثل

طبل فارغ يردد دقات لا يعرف معناها ولا يستوعبها ولا يهضمها ٠٠ وهى فى هروبها الى « بلاد بره » تظن أنها تهرب من البيئة التى لا تستريح اليها ٠٠ بينما هى تهرب فى الواقع من الفراغ الذى ينهش وجدانها من الداخل ولن تنجح « بلاد بره » فى شغل هذا الفراغ الذى لا يشغل من الخارج ٠٠ بل على الانسان أن يعرف نفسه ويتعرف على كيانه ويحدد قيم وجوده ومعناها ٠٠ ولن يتسنى لبدرية فؤاد أن تقوم بهذه المحاولة لأن طبقتها حرمتها بعد النظرة وعمق الاتجاه وشمولية التفكير ٠٠

ويستغل نعمان عاشور الدلالات التى توحى بها « بلاد بره » لمختلف الشخصيات فى بلورة مستويات الصراع الطبقى ٠٠ فهى تعنى التطلعات الطبقية عند أمثال بدرية وأخيها فؤاد :

بدرية : دى مش أم ٠٠ دى وحش ، دى غول ٠٠ وفاكرنى أعيش مع ناس زى دول يا أخى دا بعدك ٠٠ دى بيئة ٠٠ دى بيئة نعيش فيها ٠٠

على : مش بيئتنا الى خرجنا منها ؟

بدرية : بيئتك انت ٠٠ خليك فيها ٠٠ أنا لا يمكن أستنى فى بيئة زى دى ٠٠ وفى بلد زى دى ٠٠ انت فاكر ان خالك ومراته ٠٠

على : ما سابوا بلاد بره أهم ٠٠

بدرية : بكره يرجعوا تانى ٠٠ مش ممكن يطيقوا العيشة هنا ٠٠

وتعنى « بلاد بره » الملجأ الأخير والسلوى الوحيدة للطبقات الاستغلالية القديمة التى وجدت المجتمع وقد تحول فجأة الى محيط متلاطم الأمواج فاغر فاه لكى يبتلعها وهى لا تستطيع انقاذ ما تبقى لها من رفاهية وعز قديم سوى فى الهروب الى « بلاد بره » وتهريب أكبر قدر من الثروة يساعدها على استئناف حياة الرغد والرفاهية التى ترعرعت فى أحضانها أيام الاقطاع والرأسمالية ٠٠ وبذلك تتحول « بلاد بره » الى أمل كل المتطلعين والهاربين وكل الذين أحسوا بأن كفة الصراع الطبقى لم تعد فى صالحهم كما كانت من قبل ٠٠ أى أن « بلاد بره » قد أصبحت التكثيف الدرامى لكل الطبقات الرجعية التى تظن أن « بلاد بره » سوف تحميها من رياح التغيير التى تحاول اقتلاعها من جذورها ٠٠

يقول أحمد عباس صالح فى مقدمته للمسرحية :

« وكل من أبطال المسرحية فيما عدا قلة مرتبطة بالمجتمع المصرى له مواقف تجاه بلاد بره ، متولى السائق الذى هربت به سيدته زهيرة من

أسرتها الى بلاد بره ، يعود هاربا من بلاد بره ليجد الاحترام اللائق ، حيث السائق لم يعــد سائقا – على الأقل بنفس الحدة القديمة – والسـيدة الأرستقراطية لم تعد أرستقراطية • وزهيرة نفسها التى نسفت غرائزها موقفها الطبقى ، تعــود الى المجتمع الذى نسف الطبقات ، وكل ما تردده من كلمات تنم عن جذورها الطبقية ، ليست الا عبارات واهنة غير أصيلة أمام التبعية المطلقة لهيمنة رجلها متولى ، والتى سلمت بها طواعية وعن اختيار ••

ومتولى اذ يعود لا يتوقع أن تسعفة مجــرد الرطانة السوقية التى تعلمها فى جولاته الأوربية ثمانية عشر عاما فى أن يحتل موقعا اجتماعيا أرفع مما كان يحتله ، فحيث كان يعمل فى أوربا سيعمل فى مصر • كان سائقا هنا قبل أن يهرب من مجتمعه ، وكان سائقا وحمالا وعاملا هناك ، وسيعمل هنا أيضا •

ولهذا دلالات ذات شأن على التغير الجذرى الذى طرأ على المجتمع ، والذى تدركه كل الأطراف • وحين تحــل أزمته فلا يعمل سائقا لعربة أجرة ، بل يعمل رئيسا لحركة السيارات ، فى نفس المجال الذى يتمتع فيه بالخبرة ••

والسيدة ابنة الباشا الكبير تنزل الى ميــدان العمل هى الأخرى ، ونجد هذا شيئا طبيعيا ، بل انه الشىء الطبيعى الوحيد ••

وبقــدر ما فى الموقفين من طبيعية ، تعرضهما المسرحيــة فى نفس الاطار ، وتتخطاهما تخطى كل شىء مألوف ، بل ان متولى لا يظفر بوظيفة « رئيس الحركة » الا بمساعدة نادر بك زلفى الى عناصر الطبقة الجديدة التى يخطط لاكتسابها واجتذابها اليه ••

والباشمهندس « على زلط » ابن السيدة رحمة وابن الأسطى زلط رئيس نقابة العمال السابق تشده التطلعات من كل جانب ، أما هو فلم يفق بعد •• ان أكثر من يد تجتذبه وخاصة يد بدرية الحسناء التى تمثل الطبقة الوسطى الجديدة بكل أشواقها المحمومة الى حياة الترف • لقــد ذهب وهو طالب فى الهندسة – طوال أجازة الصيف – الى ألمانيا حيث قضى المدة يتدرب فى أحد المصانع ، وهو الآن يريد أن يخلع نفســه من طبقته ، وأن يخلع نفسه من مجتمعه الواعد بعمل كثير وجزاء محدود • انه شخص ضائع بين رغبــاته وبين تعليقات زوج أختــه محمد النمس الساخرة ، وهو مسلوب الارادة ترك نفسه تتأرجح فى كل التيارات ••

ويأتى الدكتور فخرى ، وهو شخصية مثيرة للالتفات . انه شقيق بدرية خطيبة المهندس على زلط ، رجل تجتمع فيه خصائص الطبقة الوسطى ، خرج فيما يبدو من أحضان أسرة متوسطة تربطها بأسرة الدرمللى علاقة من علاقات التبعية التى ترتفع قليلا عن مستوى الخدم ، وتركزت أحلامه فى أن يتعلق بأهداب الطبقة العليا وأن يقتفى أثرها ، وأن يجد مكانا الى جوارها أو فى « معيتها » بالتعليم ، ويبدو أن أسرة الدرمللى باشا هيأت له فرصة لبعثة فى الخارج قبل الثورة حصل خلالها على دكتوراه وظفر بوظيفة فى الجامعة .. ولسنا نعرف تاريخه تماما قبل أن يظهر على المسرح ، الا أن أسرته فيما يبدو لم تترك له مخلفات تزعجه الا بدرية التى تكاد تعكس تكوينه الفكرى العام ولكن بطريقتها الخاصة . وفيما عدا ذلك فهو حر يمارس حياة المثقف ، المرهف الحس ، الذى تعود الحياة الأوروبية والذى تؤذيه تلك « السوقية » المبتذلة فى المجتمع المصرى ، ولكنه انعزل عنها اذ تزوج من امرأة أجنبية خلقت له جزيرة أوربية فى محيط هذا المجتمع . وهو من هذه الطينة التى تعتقد أن المجتمع يمر بموجة اشتراكية سرعان ما تنحسر ويعود كل شيء الى مكانه ، وتعرف كل طبقة حدودها . أما الآن فعليه أن يسافر ، ويعيش حياته الأوربية حتى تنحسر هذه الموجة ..

والدكتور فخرى انسان سلبى فى طبقته فأبناء طبقته يعملون وينشرون أفكارهم خفية وعلانية ، أما هو فيريد أن يهرب بجلده حتى تتعدل الأمور ، وقد جاء لنادر بك مدير شركة السياحة وولى نعمته السابق ليمكنه من السفر ومن تهريب بعض الأموال مستغلا رغبة نانا فى السفر والاقامة فى باريس لتزاول التأليف المسرحى هناك ، ولعل دوره الايجابى الوحيد ، هو اقناع أكبر عدد ممكن بالسفر الى الأرض الموعودة ، الى بلاد بره ليصحبهم معه ولكنها ايجابية محدودة ليست لها حق الاختيار اذ تلعب أهواء نانا وبدرية دورا أساسيا فى اختيار من يسافرون ..

والدكتور فخرى أشد رجعية ، وأكثر نفورا من الاشتراكية من نادر بك نفسه ، ومجرد ترديد اسم محمد النمس يفزعه ويملأه بالاشمئزاز . وأرستقراطية الدكتور فخرى فكرية ، وهى التى يستمد منها امتيازه وتعاليه على المجتمع ، ونبذه له ..

وهكذا تمثل « بلاد بره » دورا رئيسيا فى المسرحية فى أكثر من زاوية ، انها يوتوبيا وجحيم وعقيدة فكرية وأرضا جديدة للغزو .. » .

ونضيف الى تحليل الناقد عباس صالح أن حلقات الصراع الطبقى كلها قد دارت حول « بلاد بره » مما جنب مسرحية « بلاد بره » الحلقات

المفرغة التى تبعدنا عن المحور الأساسى للصراع وتشتت تجربتنا الجمالية النابعة من التكثيف الدرامى ·· برغم أن هذا التكثيف كانت درجته تقل فى المواقف التى أدخل فيها نعمان عاشور الأناشيد الفرعونية التى كان يتلوها ولى الدين الدرملى برغم ارتباط هذه الأناشيد بالخلفية الاجتماعية والدرامية للنص··لأنها تمثل نظرة هروبية مغرقة فى السلبية والانعزالية والانهزامية وهى نظرة تتنافى فى صميمها مع الصراع الطبقى المحتـــدم خلال كل مواقف المسرحية دون استثناء ··

فى مسرحيه « سر الكون » قام نعمـان عاشور بتجربة جديدة على المسرح المصرى · فقد نبتت فكرة كتابة هذه المسرحية عنده بعد وقوع نكسة ٥ يونيو بأكثر من عام · فى تلك الأيام كان نعمان عاشور يعيش فى دوامة متصلة من الحيرة والقلق والتشتت الذى اعتصر كل مواطن مصرى عربى · وظلت خيوط الفكرة تتلاحق فى خياله وهو يتأمل باصرار ويراجع بشغف موقفه مما سبق أن قدمه للمسرح من أعمال ، حتى جاءت اللحظة المناسبة التى اندفع بعدها ليطلق القلم على الورق ، بعد أن عاش طويلا مع شخصيات مسرحياته السابقة التى اعتمد عليها فى خلق وتجسيد مسرحية « سر الكون » التى كانت بمثابة تجمع درامى جديد لكل الشخصـيات الرئيسية التى وردت فى المسرحيات السابقة ·

ونظرا لأن الصراع الطبقى كان يشكل النغمة الأساسية فى مسرحيات نعمان عاشور ، فقد كان من الطبيعى أن يتكثف فى هذه المسرحية مع هذا التجمع الجديد للشخصيات التى خاضت مثل هذا الصراع من قبل · فمثلا نقابل للمرة الثانية محمد شلضم أحد شخصيات « سيما أونطه » الذى انتهى به الحال الى التنكر لما كان يسود السينما من جهل فاضح ودجل وزيف ، شأن كافة أبناء الشعب فى رجاحة وعيهم الفعلى وادراكهم الذكى لأساليب النصب والاحتيال التى تزاولها الطوائف والجمـاعات المتسلطة عليهم والقابعة فوق رءوسهم بحكم واملاء الأوضاع الطبقية ·

أما سـيد الدوغرى ، الأخ الأكبر فى عائلة الدوغرى ، فهو طيب ومتسامح ، وبرغم أنه مهزوم فلا يزال يحمل مسئولية طبقته الوسطى القديمة فى حدودها العائلية وفى مشاعرها الوطنية الخالصة · ذلك أن دوره فى المسرحية تحدد بالقدر الذى يمثل به خصائص طبقته فى صراعها مع الطبقات الأخرى · أما سالم شبوكشى فى هذه المسرحية فقد تخطى الخامسة والستين ، وقضى عمره فى خدمة الأرستقراطية القديمة ، وما بقى من سنى العمر ينوى أن يقطعها فى خدمة الست رحمـة ، الأرملة التى تزوجها فى مسرحية« بلاد بره » ، وكانت زوجة لعامل ثورى راحل ، ثم

جاءت لتعيش معه بابنها ولتتم حلقات التحكم الذى اعتاد أن يطوق بها حياته الممتدة فى خنوع وتقبل تام لكل ما تفرضه عليه ٠

أما عطوة أفندى فهو على النقيض تماما من سالم شبوكشى ٠ لكن ماضى حياته الذى أوقعه دائما تحت سطوة البورجوازية التجارية المستغلة يجعله أميل دائمـا الى التمرد على كل ما يقع له أو يصـادفه من عقبات ومعوقات ٠ عرف الحياة بحلوها ومرها ، مثل سيد الدوغرى ٠ لكنه لم يستسلم لأحد ما دام غير مرتبط بمسئوليات أسرة ٠ وهو لا يطيق أن يستسلم حتى لأحداث المسرحيـة ذاتها ٠ وكان من أبرز شخصـيات مسرحيـة نعمان عاشور الأولى « المغماطيس » ٠ وقد اجتذبته شخصيته بعد عدة سنوات ليجعل منه بطلا لمسرحية أخرى « عطوة أفندى قطاع عام » ٠ فقد وجد فيه نعمان عاشور خير نموذج للتأثر الذى لم يتطور لأبعد ما تحتمل الطاقة الثورية للمجتمع أن تحقق له ، وهو أن يكون مجرد متمرد وناقم على تصرفات الآخرين ٠

والأستاذ رجائى القادم من مسرحية « **النـاس اللى تحت** » ما زال يحتفظ بنفس أفكاره ووعيه الصارخ كما يحتفظ بفكره المتسق الذى عرف به من أيام اقامته فى بدروم عمارة زوجته الراحلة الست بهيجـة ، مع الكمسارى وعزت ولطفية بنت الكمسارى وكلهم ألوان من الشخصيات ذوات المنـابت الشـعبية التى كانت تعيش فى ظل أرستقراطية الأمس البائدة ، والتى كان الأستاذ رجائى يمثل خير ما فيها ٠ وهو جانب التطلع الانسانى الرحب نحو المستقبل ٠ فالانتماء الطبقى فى نظر نعمان عاشور ليس المحك النهائى فى تحديد النظرة الانسانية للفرد ٠ والأستاذ رجائى يمثل هذه الظاهرة القوية الضخمة التى يعمى عن ادراكها وتبينها أصحاب النظرات الطبقية الجامدة ٠ وكان وعيه الحاد بالحياة الاجتماعية وتطوراتها، وبالقضايا الوطنية والقومية وأبعادها ، سببا فى تميزه كفرد متقدم فكريا وثقافيا وروحيا عن محيط طبقته بحدودها المكانية والزمانية معا ٠ فقد رأى أن انتماءه الى طبقة معنية لا يعنى بالضرورة خوضه الصراع مع أبنـاء الطبقات الأخرى ٠ فهم فى النهاية بشر ينتمون الى الانسانية قبل ارتباطهم اجتماعيا بطبقة محددة ٠

أما محمد النمس القادم من مسرحية « بلاد بره » فيمثل الصراع الطبقى فى أشد صوره وضوحا وتبلورا ٠ فهو العامل الثورى الذى يربط وعيه السياسى وثقافته النظرية والعملية بالحياة المنطلقة نحو الاشتراكية٠ ولذلك نجده أكثر الشخصيات صلابة ووضوحا فى رؤياه ، لأنه الوحيد الذى يقف على أرض ثابتة ويعرف ما يريد تماما ٠ ويشعر أنه أقوى من

كل الفروق الطبقية المصطنعة مما جنبه الاصابة بكل الحساسيات وعقد النقص المترتبة على الصراع الطبقى ·

ومن مسرحية « عائلة الدوغرى » يعود الينا عم على الطواف الرجل العتيق العتيد الذى حمل على كتفيه ـ حافيا ممزقا ضائعا ـ أوزار الأجيال المتعاقبة على حياتنا · فهو خادم القوم ، ولكنه ذلك الذى نقول عنه دائما : خادم القوم سيدهم · ليست له صنعة ، وانما تعددت صنعاته فوسعت فوق الصبر والصدق والمثابرة والتحمل ، القدرة على أن يكون هو الأصل دائما ، الأصل الذى تنحنى أمام ثباته وفى ظل وجوده ، جميع الفروق الطبقية والاجتماعية والاقتصادية ·

أما حسن الدوغرى الابن الأصغر لعائلة الدوغرى فلم يحصل على الدرجات التى تؤهله لاتمام تعليمه الجامعى · لكنه نجح فى لعب الكرة ودخل المنتخب الدولى · ثم ألحق بالخدمة فى الجيش كما كان يحدث عادة، وأرسل الى سيناء قبل ٥ يونيو مباشرة · وهو معبود العائلة وموضع اعجاب الطواف ، والوحيد الذى كان يلجأ اليه دائما فى طلب « جزمة » ، فى حين كان حسن يصر دائما على أن الحذاء ليس ضروريا ، وعليه أن يتم حياته حافيا · ومع ذلك فطالما سامحه الطواف لأن حسن كما يقول عنه دائما « كويس » · ذلك أنه ورث من طبقته الوسطى كل فضائلها وأبرز مقوماتها : الانسانية المستمدة من الترابط العائلى ، الحرص على رعاية الآخرين ، الاخلاص لجموع الشعب والارتباط بحياتهم · ولذلك فهو يكاد يكون خاليا تماما من أى أنانية أو عقد طبقية أو ثقافية مما يؤثر فى تصرفات الفرد وسلوكه وتطلعاته داخل المجتمع سيما اذا كان يعج بالمتناقضات ·

وهكذا يبلور نعمان عاشور فى « سر الكون » التغيرات الاجتماعية والواقعية التى طرأت على شخصيات مسرحياته السابقة وخاصة بعد أن مرت بتجربة النكسة المريرة فى يونيو ١٩٦٧ · أى أن مسرح نعمان عاشور نهض أساسا على المواكبة الدرامية لحركة الواقع المعاصر ، أى أن الواقع الاجتماعى كان المحرك الأساسى لأحداث مسرحياته ، فى حين كان الصراع الدرامى تجسيدا حيا للصراع الطبقى بكل أبعاده المتعددة وآثاره المتنوعة على الشخصيات · وهذا ما نلحظه فى الحوار التالى بين النمس ورجائى :

النمس : التيار الشعبى اللى أوجد عند عزت حلم الحياة الأفضل ·· كان لازم يوجد من سامى وجيل سامى ·· الفيلق اللى يحققه ·· لكن للأسف انهم طلعوا زى الحازوق الصخرى فعلا ·· صدوا الموجة

ورجعوها لورا ٠٠ وقفوا التيار الجارى ٠٠ وجه بعدهم جيل ابراهيم أخويا علشان يرجع بالموجة للشط الأولانى خالص ٠٠ تصوروا انه ابن عامل ٠٠ ويروح ويتكلم على بنت باشوات ٠٠

رجائى : بلاش طبقـات يا محمـد ٠٠ بلاش طبقـات ٠٠ مش عاوزين تطرف ٠٠

النمس : نرجع للصورة الأصلية ٠٠ الموجة الشعبية ارتدت للصخر واتجمد التطور ٠٠ ومع انعدام الحركة ٠٠ أصبحنا نعيش فى مستنقع راكد ٠٠ مستنقع النكسة ٠٠

أما فى مسرحية « رفاعة الطهطاوى » أو « بشير التقدم » التى كتبها نعمـــان عاشـــور فى عام ١٩٧٤ ، فيبرز اتجاها جديدا لم يعالجه منـذ عشرين عاما عنـدما كتب أول مسرحية له « المغماطيس » ٠ فبعد أن سار طيلة هـذه المدة فى تيار الدراما الواقعية الاجتمـاعية ، كتب ما أسماه بالدراما التسجيلية التى تعتمد على المـــادة التاريخية المرتبطة بشـخصية رفاعة الطهطاوى ٠ ومع ذلك فقد وجـد انعكاســات واســقاطات من عصر الطهطاوى على واقعنا الراهن ٠ ولذلك يقول نعمان فى مقدمته للمسرحية :

«والحق أن المرء ليدهش كلما أوغل فى حياة رفاعة وجهاده ومواقفه أمام ما تواجهه به من انطباقات مع صور حياة وجهاد ومواقف أبناء مصر المثقفين الذين جاءوا بعده فاختطوا نهجه ٠٠ سيما تلك الصفوة البارزة من المفكرين والأدباء بل العلماء الذين قدر لهم أن يرتحلوا الى أوروبا ويحتكوا بحضارتها ويتأثروا بها تأثرا حقيقيا أصيلا ٠٠

على أن هذا وحده لم يكن هو دافعى من وراء كتابة مسرحية عن رفاعة الطهطاوى ٠٠ فقد شغفت بحياته وفتنت بنضاله ومواقفه وأكبرت دوره البارز الخلاق زمنا طويلا ٠٠ ثم جاءت المناسبة وأنا أراجع موقفى من الكتابة للمسرح على مدى العشرين سنة الماضية والى تطورات الحركة المسرحية فى السنوات الأخـيرة ٠٠ وهى تطورات قاصمة أوصلتها الى طريق مسدود لا سبيل فيه أمام أى انتاج درامى جاد له قيمته الفنية أو الفكرية ٠٠ وكان أن هدانى تأملى الى ما تحت يدى من مادة درامية غنيـة فى حياة الكثيرين ممن كتبت عنهم بين أفذاذ رجالات مصر الســـياسيين والأدباء والمفكرين والكتاب ٠٠ واخترت أن أبدأ برفاعة الطهطاوى كأصدق وأسطع مثال مقوم له دلالته فى الكشف عن المؤرقات الثقافية التى لا تزال تترسب فى باطن البيئة كنقيض مباشر لدعواه الصارخة الى الحرية والتقدم » ٠

وقد يبـدو للوهلة الأولى أننى أخـرج بذلك عن اللون المسرحى الذى أكتبه عادة شكلا ومضمونا ·· ولكن الحقيقة أن تناولى لهذه المسرحية التى أعرفها بأنها دراما تسجيلية ·· انما يرتكز على نفس الأسلوب الدرامى الذى أخذت به نفسى من البداية » ·

لكن هذا المضمون الجديد جعل ايقاعات الصراع الطبقى تخفت نتيجة لشخصية رفاعة الطهطاوى الذى يسمو ـ فكرا وسلوكا ـ فوق كل هذه الاهتمامات الضيقة التى تجرف فى طريقها التقليديين الذين لا يرون فى الحياة سوى مصـــالحهم الشخصية ومكاسبهم الذاتيـة · ومن هنا كان استشهاد نعمان عاشور بوصف صالح مجدى لأستاذه رفاعة الطهطاوى حين قال عنـــه انه : « كلما ارتقى الى أسمى المناصب وجلس على أسمى المراتب ازداد تواضعه للرفيع والوضيع وتضاعف سعيه فى قضاء حوائج الجميع ·· ولم يغتر بزينة الدنيا وزخرفها · وكان قليل النـوم كثير الانهماك فى التأليف والتراجم حتى أنه ما كان يعتنى بملابسه » ·

ولذلك لم ير رفاعة الطهطاوى الطبقـات الاجتمـاعية فى عصره على حقيقتها بل كان ينادى أن « مصر تحتاج منا الى الكثير · فان خدمة مصر ·· فريضة العصر ·· فريضـــة على كل من كان من بينهـا أو مستوطنا فيها » · ذلك أن القضية فى نظر رفاعة لم تكن قضية صراع بين الطبقات بقدر ما هى صراع مصر كلها ضد التخلف والجمود والرجعية · وخاصة بعد ولاية « هذا المنحوس عباس الأول ·· خديوى معتم ·· ألغى مدرســـة الألسن وأوقف الوقائع بجرة قلم ·· ولم يبق لرفاعة شيئا الا ضياع الجهد » على حد قول الشيخ فراج الأنصارى خال رفاعة ·

ولذلك تحول الصراع بين الطبقات الى صراع بين العلم والجهل ، بين لتقدم والتخلف ، بين الحكمة والغفلة · يقول رفاعة : « فالجهل صنو الاستبداد دائما أبدا ·· وما من أمة صلح حالها وعلى رأسها حاكم جاهل ·· تلكم هى حكمة التاريخ ·· فى كل أمة ·· وفى كل عصر » ·

وكان ايمان رفاعة بوحدة المجتمع المصرى قد دفعته الى ازالة كل الفوارق المصطنعة بين الشاب والفتاة · فهو يرى أن الفتاة يجب أن تنال حظها من التعليم كما ينال الفتى · ذلك أن للتعليم أثرا قويا فى اسعاد بيت الزوجية وحسن معاشرة الأزواج · فتعليم الفتاة يخلق التناسب والتجانس بين الزوجين ويبعد الزوجة عن سخف العقل والطيش الذى ينتج دائما عن معاشرة المرأة الجاهلة · كما أن العلم يهيىء للمرأة سبل العمل الذى يصونها عما لا يليق ويقربها من الفضيلة ، واذا كانت البطالة مذمومة

فى الرجال ·· فهى مذمة عظيمة فى حق النساء · وقد قضت التجربة فى كثير من البلاد أن نفع تعليم البنات أكثر من ضرره ، بل انه لا ضرر فيه أصلا ، ولذلك يحسن بل يتوجب عدم التفرقة فى تعليم البنين والبنات أصول المعارف الحسنة والمدركات الحديثة ليكونوا كالرجال سواء بسواء ·

من هنا كان من الطبيعى أن تنتهى المسرحية عند قول رفاعة : « لا تغلقوا النوافذ حتى تظل شمس مصر الساطعة باهرة الأضواء على الدوام ·· النوافذ !! لا تغلقوا النوافذ !! المعرفة والحرية على الدوام !! المعرفة والحرية على الدوام !! » ·

فى مسرحية « برج المدابغ » يعود نعمان عاشور الى نغمته الرئيسية المفضلة التى تتمثل فى الصراع الطبقى الذى أخذ شكلا جديدا وأبعادا متنوعة بعد تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادى · فقد تحول الصراع الطبقى الى مطاردة مميتة وراء المكاسب المادية بكل الطرق والوسائل الظاهرة والخفية ، لدرجة أن العلاقة المقدسة بين الآباء والأبناء اهتزت اهتزازا عنيفا نتيجة لهذا الصراع الاقتصادى الذى يمكن أن يحيل المجتمع الى غابة ينهش فيها القوى الضعيف ، والغنى الفقير ، والكبير الصغير · يقول عصام لحنفى عن أبيه :

عصام : أبويا لسه عايش بعقلية حارة فتوح فى المدبح !! أبويا دا ايه !!

حنفى : الله !! الله !! الله ! عصام !

عصام : ما هو كمان يا حبيبى أنا ما أقدرش أكتب كلام زى ده وأعلقه فى أحدث بوتيك اتوجد فى أكبر عمارة فى الدقى !! برج المدابغ على رسمة المهندس ·

حنفى : ما هى العمارة مكتوبة كده فى الرخصة !! ودا اللى مش عاجبك أبوك !!

عصام : ايه رأيك ان ده أحسن اسم ·· العمارة فى الأصل متصممة على انها تتبنى فى المدابغ ·· أنا اللى ما وافقتش ·· نبنى اتناشر دور فى وسط الجلد والنتانه ؟!

حنفى : وهى مبنية من ايه غير من جلود السلخانة !!

عصام : شوف يا حنفى ·· دى مش شوية اننا نفتح بوتيك فى عمارة تسعين شقة ·· أكبر عمارة فى الدقى ·· الناس بتقول عليها مجمع الدقى ·· عارف يعنى ايه فى الدقى ··

حنفى : حى العرب ٠٠

عصام : حى على الفلاح ٠٠ قلتها بلسانك ٠٠ الدقى يا حبيبى النهارده ٠٠ حى الاستيراد المركزى ٠٠ مافيش بضـــاعة تخرج من أى جمرك الا ما تصب فى الدقى أولا ٠٠ واحنا فى الدقى ٠٠

حنفى : على مهلك شوية يا عصام !!

عصام : ليه !! هيه سر !! دا انفتاح يا حبيبى ! انفتاح !واحنا بانفتاحنا هنا ! نبقى وقعنا على كنز ٠٠

وبرغم أن الهدف الاستراتيجى من سياسة الانفتاح الاقتصادى كان قد تمثل ـ على المستوى القومى ـ فى اطلاق الاقتصـاد من عقاله حتى يتضاعف الاستثمار والانتاج الذى يعود على الجميع بالفائدة ، فانه من الطبيعى أن ينتهز المتسلقون والطفيليون الانطلاقة الجـديدة كى يغمروا الأسواق بالكماليات التى حرمت منها الأسواق طويلا ، والتى أصبح لها جمهور من الطبقات الجديدة ذات القوة الشرائية العالية ٠ وهـــذا بصرف النظر تماما عن الطبقات المطحونة والكادحة التى كانت أول من يدفع ثمن نكسة يونيو ١٩٦٧ كاملا ٠ أما الطبقـة الانتهازية الجـديدة التى يمثلها عصام فيتمثل نشاطها فى قوله عندما يسأله حنفى :

حنفى : لازم رحت المطار ٠٠

عصام : وخلصت على كل اللى بعته شعبان ٠٠ وبسام وفهد وابن طيره كمـان ٠٠ عارف ان شعبان وصـــل من يومين ! بس نزل فى الشيراتون ٠٠ دا جاب معاه من ألمـانيا حاجات !! آخر صيحة !! (ويروح يصرخ) آخر صيحات ٠٠ آخر صيحات ٠٠ آه ٠٠ آه ٠٠ آه ٠٠

حنفى : ايه دا يا عصام !! طرزان !!

عصام : دى غابة يا حبيبى ٠

وهكذا أصبح الصراع الطبقى كالصراع بين الوحوش فى الغـابة ، لا يحكمه سوى قانون القوة والبطش ٠ أى أن الانتهازيين الجدد اعتبروا أن الانفتاح هو هدية الســماء لهم وحدهم ، وليس الهـدف منه العمالة والانتاج من أجل الجميع ٠ والخطير فى هذه الطبقة الانتهازية الجديدة أنها ليست ذات ملامح اجتماعية محددة ومتبلورة بحيث يمكن مواجهتها مباشرة وكشف ألاعيبها وحيلها ، فهى تملك القدرة على التلون السريع وتحويل

كل السياسات القومية الى موجة خاصة بها لركوبها نحو تحقيق أهدافها الطبقية ٠ فعندما يخبر حنفى مدام دولت بعودة الرائد هشام من الأسر فى اسرائيل بعد أن أصبح مقطوع الساق ويجلس دائما على مقعد متحرك ، تقول دولت ان عودته للعيش فى العمارة نفسها يعنى « متغيرات سكنية ٠٠ أدهى وأمر من المتغيرات الدولية ذاتها ٠٠ ولازم تتدرس وتتفهم فى ضوء سيادة القانون » ٠

وعندما تنظر مدام دولت من شرفة أعلى شقة فى العمارة وتحتوى القاهرة بعينيها تقول : « هنا حتبقى مصر كلها تحت رجلينا » ٠ وهى بهذا تمثل تطلعات الرأسمالية الانتهازية التى تريد اخضاع كل مقدرات البلاد تحت رحمتها ٠ وحتى الحب الذى يجب أن يحل محل الصراع تحول الى تغطية جديدة لهذه الأطماع الانتهازية :

مبارك : (يتقدم نحوها) خلاص اتفقتوا يا مدام ؟!

دولت : اتفقنا على ايه يا واد ؟!

مبارك : يرجع لك مقدم السبع شقق ٠

دولت : ودى تدخل فى اختصاصك كمان ؟

مبارك : مش انتى اللى بتقولى دفعتيهم ٠٠ أنا باتطمن على العلاقة ٠٠

دولت : علاقة !! علاقة ايه بقى !!

مبارك : علاقة التفاهم اللى بينكم ٠٠ مافيش داعى للحزازات والصراعات المرحلة مرحلة تلاحم ٠٠

دولت : مرحلة ايه ؟!

مبارك : تلاحم سكانى ٠٠ مرحلة تلاحم ما تتحملش الصراع ٠٠ لازم يكون شعارنا كلنا فيها ٠٠ الحب ٠٠ الحب ٠٠ الحب صانع المعجزات ٠٠

وهذا الشعار الذى يرفعه مبارك يخفى فى طياته أخبث أنواع الصراع الطبقى ، لأن الحب فى نظر الطبقة الجديدة معناه اتاحة الفرصة كاملة لها للحصول على أكبر قدر ممكن من المغانم الاقتصادية ٠ لكن الرائد هشام الذى دفع الثمن غاليا من جسمه ومستقبله يقف لهذا الصراع الجديد بالمرصاد ٠ فاذا كان الانفتاح الاقتصادى ثمرة من ثمرات انتصار أكتوبر ، فيجب أن تكون هذه الثمرة من نصيب جيل أكتوبر الذى حمل أعباء الكفاح على أكتافه ودفع الثمن كاملا ٠ فليس من العدل فى شىء أن يدفع فريق ثمن النصر كى يلتهمه فريق آخر بهذه البساطة ٠ ولابد أن يكون النصر الاجتماعى والاقتصادى من نصيب جيل أكتوبر بعد أن كان

الانتصار العسكرى والسياسى من صنعه · ولذلك يجب عليه أن يتسلح بنفس الوعى القومى الحاد فى معركته الاجتماعية والاقتصادية ، وسيساعده فى ذلك ، الفساد الذى يكمن داخل الطبقات الانتهازية والمتسلقة ، وهو الفساد الذى جسده نعمان عاشور فى العمارات المتساقطة تباعا فى نهاية المسرحية ، العمارات التى بنتها الطبقة الجديدة على الغش فى مواد البناء تحقيقا لأكبر قدر ممكن من المكاسب والمغانم · فقد كان سقوط كل عمارة كزلزال للقاعدة التى أقامت عليها الطبقة الجديدة كيانها الطفيلى ، مما يدل على أن القاعدة ليست راسخة كما تبدو لأول وهلة ·

فى مسرحية « لعبة الزمن » تخفت ايقاعات الصراع الطبقى مرة أخرى لأن نعمان عاشور يلجأ لأول مرة فى حياته الى الأسطورة ليتخذ منها مضمونا لمسرحية ، بعد أن اتخذ التاريخ مضمونا لأول مرة أيضا فى مسرحية « رفاعة الطهطاوى » أو « بشير التقدم » · وبرغم أن مسرحية « رفاعة الطهطاوى » زاخرة بالاسقاطات التاريخية على الواقع الراهن بما يحمله من صراع طبقى ، فان هذا الصراع لا يلعب دور النغمة الرئيسية كما حدث من قبل فى كل مسرحيات نعمان عاشور الواقعية الاجتماعية · ينطبق المنهج نفسه على مسرحية « لعبة الزمن » الزاخرة بالاسقاطات الأسطورية على الواقع الراهن من خلال لعبة الزمن الذى تزاولها شهر زاد، وذلك من خلال الانتقال بشهريار عبر الأجيال والقرون حتى تصل به الى الربع الأخير من القرن العشرين · ولذلك حدد نعمان عاشور مسرحيته بأنها « فانتازيا درامية » · فعلى الرغم من وجود شخصيات معاصرة مثل بواب عمارة الشقة المفروشة ، وعم فرغلى ، والدكتور حسين ، فان الدراما الواقعية تتوارى خلف الفانتازيا الأسطورية المستمدة من الخلفية التراثية · فلقد انطلق نعمان عاشور لأول مرة من أرض الواقع الاجتماعى المعاصر الى آفاق الخيال الذى يحتوى الزمن كله ، أو على حد قول شهر زاد : « الزمن لا يقهره الا الخيال » · ولذلك خرجت شخصيات المسرحية من اطار الكون المكانى الى اطار الوجود الزمانى ، ومن هنا كان الواقع المرتبط بطبيعته بالمكان غير ذى أثر حاسم فى تطوير أحداث المسرحية وشخصياتها · فلم يكن فكر شهر زاد منصبا على الماضى أو الحاضر بقدر ما كان مركزا على المستقبل · فبعد ان كان الحاضر والواقع الشغل الشاغل لمعظم الشخصيات فى المسرحيات السابقة ، أصبح المستقبل هو القضية الرئيسية لدرجة أن شهريار يقول عن شهر زاد : « يجب أن ألاحقها فى أحلامها ·· سدت على مغالق الماضى بكل حكاياته ·· وهى فى صحوها الدائم ·· واليوم عادت بنومها المتصل لتأخذنى الى أحلام المستقبل وحكاياته » ·

لكن نعمان عاشور لا ينسى النقد الاجتماعي للواقع الراهن كعادته، وخاصة عندما تحكي شهر زاد لشهريار عن البشر في عالم اليوم فتقول :

« انهم يعيشون في عالم من السحر ·· تغلبوا فيه على معظم جوانب المادة ·· واقتحموا الكون فيما حولهم ·· ومع ذلك يا مولاى ·· فانهم في صميم حياتهم وحقيقة انسانيتهم لم يتقدموا عنا خطوة واحدة ·· بل أراهم أقل منا بكثير في كل ما يخص انسانيتهم ووجودهم الكوني » ·

وفي نهاية المطاف يصر شهريار على العودة الى عصره فورا لأنه اكتشف أنه من المحال بالنسبة له أن يعيش في العصر الحديث يوما واحدا أكثر مما عاشه بالفعل · فالانسان بطبيعته هو ابن عصره ، شاء أم لم يشأ ، ومن ثم فهو ابن واقعه الراهن · ومن هنا كانت قدرة شهر زاد على تحويل الصور الخيالية الى حقيقة مادية ملموسة مما يجسد لنا جوهر العبقرية الخارقة في خيالها · لكن الحقيقة الجوهرية التي تجعل مسرحية « لعبة الزمن » متسقة مع المسرحيات التي سبقتها ، تكمن في قول شهر زاد في نهايتها : « يستحيل بناء الحاضر الا على ضوء المستقبل » · وهذا يعني بدوره خطورة بناء المستقبل على ضوء الحاضر كما حاولت معظم الشخصيات الانتهازية في المسرحيات السابقة من خلال خوضها الصراع الطبقي بهدف تثبيت الحاضر على ما هو عليه ، ذلك أن الواقع الراهن يشكل التجسيد الحي لمغانمها ومكاسبها ، واذا كانت هناك ثمة محاولة منها لتشكيل المستقبل وصياغته ، فلتكن على أساس الواقع الراهن حيث تملك القدح المعلى في تطورات الصراع الطبقي ·

من هنا تبرز ضرورة الوعي الاجتماعي والاقتصادي بالنسبة للطبقات التي تتصدى للفئات الانتهازية التي تحاول اصطناع الموجات المتدفقة تجاه مصالحها ومغانمها · والمستقبل بطبيعته في صالح العدالة الاجتماعية اذا ما ارتفعت درجة الوعي الفكري والثقافي والاجتماعي بحيث لا تنطلي الشعارات البراقة التي يرفعها الانتهازيون والمتسلقون والطفيليون على ضحاياهم · ولعل المحك الحقيقي الذي يمكن أن يتسلح به المخلصون العاملون من أجل الصالح القومي العام ، يكمن في عدم الانفصال بين الأقوال والأعمال · فهذا الانفصال ـ كان ولا يزال ـ مصدر كل المآسي التي تترتب على الصراع الطبقي بكل أبعاده المؤسفة اللاانسانية · ومن ثم كان من الطبيعي أن تدور معظم المسرحيات الواقعية الاجتماعية حول محور التناقض بين ما يقوله البشر وبين ما يفعلونه ، بين الشعارات المرفوعة وبين ما يجري فعلا على أرض الواقع ، بين ألفاظ الحب والود والتآلف والتعاطف التي تتردد ليل نهار على كل الألسنة وبين الصراعات

الطبقية التى تنهش الضعفاء والفقراء ٠ ففى حومة الصراع الطبقى لا ينظر الناس الى الانسان فى حد ذاته كقيمة جوهرية ، بل يعتبر مجرد ممثل أو وحدة مصغرة لطبقته الاجتماعية ، ومن ثم تتم معاملته بناء على نوعية طبقته ، سواء بالسلب أو بالايجاب ، بالرفض أو بالقبول ، باللفظ أو بالضم ٠ ولا شك أن هذا الصراع الطبقى كان بمثابة مادة جاهزة لتشكيل الصراع الدرامى الذى تنطوى عليه مسرحيات نعمان عاشور ٠

من هذا الفصل يتضح لنا أن الصراع الطبقى قد لعب دور العمود الفقرى فى كل مسرحيات نعمان عاشور دون استثناء ٠٠ وهو ليس مجرد صراع اقتصادى ينبع من أجل الحصول على المزيد من المكاسب المادية ولكنه صراع الوجود نفسه بالنسبة للشخصيات التى تنتمى الى الطبقة الواحدة٠ واذا كان نعمان عاشور قد استمد مضمونه من الواقع المعاصر للمجتمع المصرى وبنى عليه كل مسرحياته فانه يتحتم علينا فى ختام هذا الفصل أن نحدد موقفه من كتاب الواقعية حتى نعرف مدى انتمائه اليهم أو مدى انفصاله عنهم ٠٠ فلقد اصطلح النقاد على أن هناك واقعيتين أطلقوا على احداهما الواقعية النقدية والأخرى الواقعية الاشتراكية ٠٠ فالواقعية النقدية ــ وهى التى سادت الأدب الغربى على أيدى بلزاك وموباسان وزولا ــ عبارة عن محاولة للتنقيب عن حقيقة الدافع المحرك لسلوك الأفراد فى الواقع المعاش ٠٠ وهى نظرة تجنح الى التشاؤم لأنها لا تبحث الا عن الجانب المظلم فى حياة الانسان ٠٠ فهم يرون أن الانسان شرير بطبعه وأن الأخلاق والمثل العليا ليست سوى واجهة براقة تخفى وراءها الوجه البشع لحقيقة الانسان الذى ما زال يسلك سلوك وحش الغابة ويحاول اخفاء حقيقة سلوكه بمظاهر السلوك الخادعة ٠٠ فالشر هو المسيطر على مقدرات البشر ولا حيلة لهم لدفعه بعيدا عنهم لأنه قدر كتب عليهم ٠٠ فهذه الواقعية تكشف حقيقة الواقع ولكنها لا تبذل جهدا لتغييره أو تحطيمه أو اصلاح فساده ٠٠ لأنها ليست دعوة بل مجابهة للواقع الدفين مهما يكن مؤلما ٠٠ أما الواقعية الاشتراكية فهى ترى فى الواقع تفاؤلا وايجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد والمجتمع ٠٠ وهى تؤكد أنها لا تفرض على الواقع أوهاما لم تكن موجودة وذلك بالتزوير فى حقيقته بل تدعى أنها تكشف عن حقيقة هذا الواقع ٠٠ وهذه الواقعية تؤكد أنها واقعية بناءة بمعنى أنها تبث الثقة فى الانسان وتدفعه الى بناء نفسه ومجتمعه ٠٠ وهذه الثقة لا يمكن أن تقوم الا على الايمان ٠٠ لأن الانسان خير بطبيعته أو على الأقل قادر على الخير بفضل قدرته على التحكم فى سلوكه وتقرير مصيره٠٠ بل ربما كانت فكرتا الخير والشر معا أصيلتين عند الانسان ٠٠ باعتبار أنه يحمل غريزتين عاتيتين معا هما غريزة المحافظة على الذات وغريزة

المحافظة على النوع ، واذا كانت المحافظة على الذات تدفع الى الصراع الطبقي وما يتولد عنه من شرور فان المحافظة على النوع تتطلب الايثار ومحبة الآخرين وتذويب الطبقات ٠٠ ومن الممكن أن تمتد هذه المحبة الى أبعد من مجرد الايثار ما دام أصلها مفطورا فى النفس البشرية ٠٠ وعندئذ يصبح الأمر راجعا لتغلب احدى الغريزتين على الأخرى ٠٠

ولحسن الحظ أن نعمان عاشور لم يكن تلميذا نجيبا لاحدى المدرستين الواقعيتين ، لأن مجرد الانتماء الى مدرسة أدبية واحدة كفيل بالقضاء على انطلاقات الخلق وامكانيات التشكيل عند أى فنان ٠٠ فعندما كتب بلزاك وموباسان وزولا لم يكن هدفهم هو تأسيس مذهب الواقعية النقدية ٠٠ ولكن النقاد هم الذين حاولوا منهجة أعمالهم من هذه الزاوية ٠ وكذلك الحال بالنسبة لكتاب الواقعية الاشتراكية ٠٠ وسواء انتمى الفنان الى هذا المذهب أو ذاك فهذا لا يعفيه من خلق حتميات الصراع وايجاد ضرورات الدراما التى تعد الشرط الأول فى كونه فنانا والا استحال الى واعظ أخلاقى أو باحث اجتماعى أو دارس اقتصادى أو مفكر سياسى ٠٠ الخ ٠

وقد أدرك نعمان عاشور هذه الحقيقة جيدا لأنه عندما عالج الصراع الطبقى فانه بلوره وكثفه كتجسيد حى وملموس للصراع المرتبط بجوهر الانسانية نفسها ٠٠ لان الوجود الحى للكائنات البشرية يعنى فى صميمه الصراع ٠٠ وليس بالضرورة ذلك الصراع النابع من الكراهية والحقد والمقت والتطاحن ٠٠ وانما الصراع الدال على أن الحياة الانسانية تسير ٠٠ ويشبه فى ذلك الصراع الذى ينشأ بين دوامات النهر الواحد ٠٠ فرغم الصراع فانها تسير مع تيار واحد يكون الامتداد المتحرك للنهر ٠٠ أى أن الفنان الخلاق يعالج الصراع الطبقى على أساس أنه الدليل الملموس للحركة الداخلية للأشخاص والانعكاس الواضح لصميم الحياة الانسانية ٠٠ ولذلك فالمسرحيات التى تبلور هذا الصراع وتجسده لا تنتهى بانتهاء العصر الذى تستمد منه مضمونها ٠٠ لأنه بمجرد دخول هذا المضمون الشكل النابع منه فانه ينفصل بدوره عن المادة الخام التى قام عليها ويتحول الى حياة خاصة به لأنه يعتمد على التركيب والتكوين والتشكيل ٠٠

الفصل
الثاني

الشخصيات النمطية

درج كثير من النقاد على دمغ الشخصيات النمطية بعدم القدرة على التطوير ومسايرة أحداث المسرحية بل ان بعضهم ذهب الى أن الشخصية النمطية ليست سوى عالة على البناء الفنى للنص لأنها تكرر نفسها وتقول كلاما معادا مما يصيب المواقف بالترهل والنتوءات والأورام والتجاعيد التى تضعف من حيوية المسرحية وتعوق نموها وتطورها ٠٠ ولكن هـذا الحكم على الشخصيات النمطية يرجع الى أن معظم النقاد تعودوا الاعتماد على الأحكام العامة والقوالب الشائعة لكى يوفروا على أنفسهم مشقة تحليل العمل الراهن تحليلا خاصا مما يستلزم منهم مجهودا اضافيا لا يعتمد على الأحكام العامة بقدر اعتماده على المكونات الخاصة والمقومات الذاتية للعمل الفنى ٠٠ ولذلك لا يمكننا اصدار هذا الحكم العام بأن الشخصيات النمطية عبارة عن عالة على البناء الفنى لأنه من الممكن جدا أن يستعين بها كاتب مسرحى فى مواقف سريعة لا تحتمل وجود الشخصيات المتطورة التى يقوم بدراستها من كل جوانبها ٠٠ وبذلك فهو يوظفها دراميا لخدمة النص٠٠ ومن المحتمل أيضا أن يركن كاتب آخر الى الاكثار من استعمالها ــ ايثارا للراحة الذهنية لأنها لا تحتاج نفس المجهود الفكرى والارهاق الوجدانى اللذين تحتاج اليهما الشـــخصيات المتطورة ــ وتكون نتيجة الاكثار من

استعمالها أن تفقد المسرحية القدرة على التطور وتتحول بالتالى الى عرض مسطح لأنماط لا يختلف فى تعريفها اثنان ٠

وللفنان مطلق الحرية فى استخدام هذه الأنماط طالما أنه يضعها فى خدمة النص ، وطالما أنها تساعد فى دفع عجلة الأحداث عن طريق التأكيد أوالتذكير أو التناقض أو السخرية لأن ظهور الشخصية النمطية لابد وأن يكون ذا دلالة درامية ٠٠ مما يحتم على هذه الشخصية أن تؤكد معنى معينا يريد الكاتب ابرازه أو أن تذكر الجمهور بأن ما يحدث على المنصة له علاقة بالموقف الذى ظهرت فيه من قبل على سبيل المثال ٠٠ أو أن يتناقض وجود الشخصية النمطية مع خصائص الموقف نفسه بحيث يبرز ايحاء معين نتيجة هذا التناقض الذى نتج عن تطور الحدث وثبات الشخصية فى نفس الوقت ٠٠ أو يوحى وجود الشخصية النمطية بالسخرية من بعض اللمحات الملازمة للشخصيات الأخرى على المنصة ٠٠ ولذلك يجب على الفنان الذى يحترم فنه ألا يقدم الشخصية النمطية على سبيل الاضحاك الرخيص باستخدام اللازمات المبتذلة والتعبيرات الفجة والحركات المجوجة والألفاظ المكررة والجمل المعادة بطريقة معينة وهى الحيل التى يلجأ اليها مسرح الفارص والفودفيل التجارى حتى يعود الجمهور على أسلوب معين من الأداء يستطيع أن يربطه به بعد ذلك ليضمن ايرادا شبه ثابت ٠٠ وهذا كله على حساب المسرح الجاد الذى لا يقدم ما يرغبه الجمهور ولكنه يقدم ما يجب أن يقدمه الى الجمهور ٠٠

ولا تكاد مسرحية واحدة تخلو من الشخصيات النمطية لأنه لا يعقل أن يقوم الكاتب المسرحى بدراسة كل شخصيات مسرحيته من كل جوانبها لأن النص لا يحتمل أن تكون كل شخصياته متطورة٠٠فالشخصية المتطورة تستلزم دراسة كل جوانبها والقاء كل الأضواء الممكنة عليها ٠٠ ومن النادر أن نجد الكاتب الذى يستطيع انتاج مسرحية بهذا الأسلوب ، لأنها تحتاج الى رقعة درامية شاسعة وفى نفس الوقت الى يقظة واعية بكل أفكار الشخصيات وهواجسها ٠٠ وهى يقظة ليست فى متناول معظم كتاب المسرح ٠٠ وربما لا تعد ميزة فى حد ذاتها لأننا لو افترضنا تمكن الكاتب من تقديم كل شخصياته بهذا الأسلوب الصعب فهل نتوقع من الجمهور العادى أن يستوعبه بهذه البساطة ؟ فمن العسير عليه أن يمتلك هذه اليقظة التى قد ترتفع فوق مستوى البشر لأن محاور الاحتكاك بين المواقف المختلفة ومراكز الصراع بين الشخصيات المتعددة ستتفاعل فى كل لحظة من لحظات التطور الدرامى مما يرهق وجدان المتفرج لأنه لن يركن الى الراحة الذهنية ولو للحظات مما قد يفقده القدرة على مواصلة تتبع

الأحداث لأن الصراع محتدم على وتيرة وحيدة وحادة وايقاع رتيب وثابت ٠٠ وهذا لا شك يرهق المتفرج فكريا ووجدانيا مما يجعله يتلمس الراحة فى أشياء خارجة عن النص الذى يضغط عليه بكل عنف ودون هوادة ٠٠ وبذلك تفقد المسرحية أثرها وفاعليتها ٠٠

من هذا تبرز لنا قيمة الدور الذى تلعبه الشخصيات النمطية ٠٠ فهى تخفض الايقاع فى حالة ارتفاعه الشديد أو ترفعه فى حالة انخفاضه ثم تمنح المتفرج لحظات من الراحة الذهنية تمكنه بعد ذلك من الاستعداد للايقاعات المرتفعة القادمة ومواصلة تتبعها٠٠وهذا يمكن الكاتب من ربط الجمهور بمسرحيته منـــذ بدايتها حتى نهايتها ٠٠ وأحيـــانا تلعب دور الليتموتيف أو اللحن المتكرر الذى يربط جزئيات العمل الموسيقى بعضها الى بعض ٠٠ فالشخصيات النمطية غالبا ما تكون قريبة من العمود الفقرى للأحـــداث مما يمكن الكاتب من استغلالها فى التحرك لربط الأحـــداث والمواقف والشخصـــيات الأخرى ٠٠ ووجود الشخصـــيات النمطيـــة يتيح الفرصة للكاتب للاهتمام الزائد بالشخصيات الرئيسية التى تحتاج الى التطوير الدائم بحكم احتكاكها المستمر بالأحداث ٠٠ لأن الكاتب انتهى من تحديد خصائص الشخصيات النمطية منذ مطلع المسرحية بما يتفق مع مكوناتها مما يمكنه من التوزيع العادل لمراكز الثقل الدرامى حتى لا يصاب العمل الفنى بالاختلال أو يوشك على الانهيار عندما يفقد عوامل شموخه واتزانه ٠٠

ومن الملاحظ أن الشخصـــيات النمطيـــة غالبا ما تكون شخصـــيات ثانوية ٠٠ لأنه لو أحال الكاتب شخصياته الرئيسية الى شخصيات نمطية لفقدت مسرحيته القدرة على التطور وتحولت الى عرض مسطح٠٠وبالضرورة فان الشخصيات النمطية لابد وأن تكون شخصيات مساعدة أى أنها قد تبلور بعض الجوانب فى الشخصيات الرئيسية أو تضيف ايحاءات معينة الى بعض المواقف ثم تختفى بعد القيام بهذا الدور لأن مهمتها انتهت عند هذا الحد ٠٠ بمعنى أن الشخصيات الرئيسية تقوم بمهة التطوير بمساعدة الشخصيات النمطية التى تمنحها المواقف الكثير من الأبعاد والأعماق التى قد تفقدها الشخصيات الرئيسية لو أن مهمة التطوير قد ألقيت على عاتقها هى وحدها ٠٠ لأن ثبـــات الشخصـــيات النمطيـــة يضاعف من حـــركة الشخصيات الرئيسية كما أن ثبات الخلفية يضاعف من حركة المقدمة ٠٠ فلو تحركت الخلفية لفقدت المقدمة الكثير من الحركة ٠٠ وهذا لا يعنى الانفصال الكامل بين الشخصيات النمطية والرئيسية ٠٠ لأن الشخصيات الرئيسية لها لمساتها النمطية أيضا التى تتفاعل مع الخطوط العريضة للشخصيات النمطية فى الخلفية الدرامية ٠٠

ونقصد باللمسات النمطية فى الشخصيات الرئيسية تلك المقومات الأساسية التى يقوم عليها بناء الشخصية ككيان قائم بذاته له ملامحه المميزة وخصائصه الذاتية ٠٠ فلا يعقل أن الشخصية الرئيسية تتغير تغيرا مطلقا فى نهاية المسرحية بحيث تفقد صلتها بملامحهـــا التى بدت بها فى أول المسرحية وبالتالى لانستطيع التعرف عليها كشخصية تطورت من النقيض الى النقيض مثلا ٠٠ لأن الكاتب يركز التطوير على جانب أو جانبين مؤثرين فى سلوك الشخصية أما باقى الجوانب فتظل ثابتة ٠٠ لأن ثباتها يمكننا من التعرف على ملامحها ٠٠ ولعل الصراع الذى ينشأ داخل الشخصيات البطولية والرئيسية مصدره الاحتكاك بين الملامح الثابتة فى كيان الشخصية والعوامل الطارئة من خارجها والتى تفرض التغيير عليها ٠٠ ومن هنا ينشـأ الصراع الدرامى ٠٠ لأننا لو افترضنا المرونة المطلقة والتكيف الكامل فى الشخصيات البطولية والرئيسية لما تولد الصراع لأنها ستكون فى هذه الحالة قادرة على التأقلم السريع للظروف التى طرأت حديثا ٠٠ ولن يحدث صراع بين الظروف الخارجية المتغيرة والملامح الداخلية التى ستتغير بنفس الدرجة ٠٠

وأحيانا يستغل الكاتب الشخصية النمطية فى القيام بدور حامل الرأى أو المتحدث الرسمى بلسانه فى بعض المواقف التى يريد فيها ابراز رأيه الخاص فى المضمون المعالج وفى المشكلة المطروحة للبحث والدراسة الدرامية ٠٠ ونشعر بهذا عندما نجد أن دور الشخصية قد التزم بحدود هذه المهمة ولم يحاول الخروج عنها للتعبير عن كيان الشخصية نفسها ٠٠ وغالبا ما يعد هذا عيبا دراميا لأنه يتحتم على الكاتب منح الفرصة كاملة للشخصيات سواء كانت نمطية أو رئيسية لكى تعبر عن نفسها فى الحدود المسموحة لهـا فى النص ٠٠ وقد يقول بعض الكتاب اننـــا لا نرى من الشخصية النمطية سوى جانب واحد ولذلك فمن حق الكاتب أن يستخدم احداها للتعبير عن رأيه طالما أن هذا يتمشى مع النص ولا يخرج عنه ٠٠ ونحن نوافق على هذا بشرط أن لا تردد الشخصية آراء المؤلف كالببغاء وبشرط أن لا نحس بوجود المؤلف الشخصى داخل النص ٠٠

ومسرح نعمان عاشور حافل بالشخصيات النمطية فى الظاهر ولكنها شخصـيات متطورة فى حقيقة الأمـر ٠٠ لأنه يلجأ الى أسلوب التطوير الهادىء الذى لا يعتمد على العقدة التقليدية واحتدام الأحداث الحاد ٠٠ وهو الأسلوب الذى برع فيه تشيكوف وفيه نجد كل الشخصيات وقد أصيبت بالثبات والركود وعدم القـدرة على التطور أو التحرك ٠٠ بينما نلاحظ تيارات تحتية وارهاصات خفية تتفاعل فى الخلفية الدرامية وتلقى بظلالها

على الشخصـيات التى قد تبدو ثابتة ونمطيـة لأول وهلة ولكنها تتطور بايقاعات هادئة ورزينة نحـو النهاية التى نبعت من تفاعلات التيـارات والارهاصات فى الخلفية ٠٠ ولذلك نسـتطيع القول بأن الشخصـيات النمطية عند نعمان عاشور هى تلك التى تضيف لمحات اجتماعية معينة تؤثر بدورها على سلوك الشخصيات وتدفعها الى التفاعل مع هذه التيارات التحتية والخفية ٠٠

فى مسرحية « الناس اللى تحت » يقدم لنا نعمان عاشور نمط صاحبة العمارة الموسرة وأرملة المستشار الراحل التى تخطت الخمسين من عمرها وزوجة مرزوق بك الصعيدى الجشع النهم المخادع ٠٠ ولا يتخطى كلامها وتفكيرها وسلوكها حدود الاهتمام بايراد العمارة وأمراضها المتعددة وخوفها من طمع الناس فى أموالها ٠٠ وانغلاقها فى دائرة ذاتها الضيقة :

بهيجة : قوللى يا سى عبد الرحيم ؟ انتوا حتفرشوا الصـالة من غير عقـد ايجـار ٠

عبد الرحيم : هيه الصالة دى مش تبعنا ؟

بهيجة : تبع مين فيكم ؟

عبد الرحيم : تبع السكان كلهم ٠٠

بهيجة : أنا مأجرالكم البدروم أوض بس ٠٠ مش مأجرالكم شقه ٠٠ كل واحد له أوضه ٠٠ يكون فى علمكم اذا فرشتوا الصالة تدفعوا لى ايجارها ٠٠

عبد الرحيم : (وهـو يتحرك ببطء ويتوجه بكلامه الى النظـارة مشيحا عنها) عند مين الكلام ده ٠٠

بهيجة : (تقوم وراءه الى أمام المسرح وتلفته ناحيتها) تعالى هنا ٠٠ انت بتكلم مين ؟

عبد الرحيم : باكلم الخلق اللى ساكنين فى بيوت زينا (ويشير الى النظارة جميعا بكلتا يديه) ٠

بهيجة : هو فيه حد فى الدنيا ساكن زيكم ؟

عبد الرحيم : (وهو واقف فى مواجهتها تماما) فى أى قانون يا ستى بهيجة ؟ فى أى شرع الكلام ده ؟

بهيجة : (فى عصبية وشر ظاهر) عندى أنا ٠٠ فى بيتى ٠٠ فى ملكى ٠٠ فى عمارتى ٠٠

وتدور بهيجة فى هذا الفلك الضيق الذى لا تخرج عن حدوده ‥ ولكنها فى نفس الوقت تؤثر فى سلوك الشخصيات الرئيسية من أمثال رجائى وعبـد الرحيم وعزت ‥ أى أن النمط لا يتطـور ولكنه قادر على تطوير الشخصيات الأخرى ‥ ومن هنا كانت وظيفته الدرامية الأساسية فى النص ـ اذ أنه على الرغم من أنه لا يتغير فانه يشارك فى دفع عجلة الأحداث المؤثرة فى الشخصيات الأخرى ‥ ولذلك فان وجود النمط ليس استاتيكيا بحتا كما نظن لأول وهلة لأنه يخضع لقانون التكوين العضوى المتفاعل فى كل جزئياته ‥

وهناك أنماط يقتصر دورها على ابراز ملامح الخلفية الدرامية كما فى حالة فاطمة بلانة بهيجة هانم التى تعيش كالنبات المتسلق الطفيلى ‥ وجبر أفندى وكيل المحامى المتمرس فى عمل الوكالة الى حد بعيد ويعرف من أين تؤكل الكتف ‥ وعبد الخالق ابن أخت الست بهيجة ‥ ويعترف نعمان عاشور بنمطيته عند تقديمه ضمن الشخصيات بقوله : « أفاك من النوع الشـائع . طرد فى التطهير . فيه منه كتير ‥ يلعب على جميع الجوانب ‥ » ولعل أول الشروط المتوافرة فى النمط هى أنه « من النوع الشائع وفيه منه كتير » ‥ لأن النمط بطبيعته يمثل خطوطا عريضـة سائدة فى أفراد كثيرين وقطاعات عامة من المجتمع تنتمى الى نفس النمط‥ ولكن على الكاتب المسرحى أن يختار من هذه الخطوط ما يخدم النص ‥ لأنه ليس من المصلحة الفنية فى شىء أن يؤكد كل الخطوط دفعة واحـدة على سبيل البلورة الكاملة مثلا ‥ لأن النمط الشائع مهما كان جذابا يجب أن يخضع لحتميات الدراما وضرورات الخلق الفنى ‥ فاذا قبلنا وجوده على أساس أنه يشارك فى تطوير الأحداث فليس معنى قبولنا هذا دخوله الى النص بكل رواسبه وشوائبه ‥ لأنه يجب أن يطهر وينقى ويتجرد من كل ما من شأنه أن يصيب المسرحية بتجاعيد وأورام هى فى غنى عنها ‥ وطبقا لهذا لا يحاول نعمان عاشور الخروج عن الخطوط التى حدد بها الشخصية فى المقدمة ولنأخذ الموقف التالى مثالا على ذلك :

عبد الخالق : ما أنا عارف انهم قشلوها ‥ المحامى من ناحيه ‥ والبغل الصعيدى اللى ضحك عليها من الناحية التانية ‥ ولما آجى أنا اللى من لحمها ودمها ‥ لما آجى أتدخل تقولّى انت عاوز ايه ‥ أنا مش عاوز حاجة يا خالتى ‥

بهيجة : (وتربت على كتفيه تحاول تسكيته وتهدئته) أيوه يا حبيبى ريح نفسك .

عبد الخالق : (ولكنه يبتعد عنها) زمان كان معلش أريح نفسى ٠٠ كانت تصرفاتك معقولة ٠٠ البيت كان تلات أدوار بقى سته ، والأرض عشرين فدان أصبحوا خمسين ٠٠ والبنك كان فيه عشر تلاف بقوا خمسة وعشرين ألف ٠٠

فاطمة : اسم الله عليك ٠٠ دا انت عارفهم حته حته ٠

عبد الخالق : هو أنا مش كنت عايش معاها ؟ ٠٠ مش كنت ماسك حسابها ٠٠ مين اللى كان بيساعدها ٠٠ ودا كله ليه ؟ ٠٠ علشان عارف ٠٠ اللى عندها ٠٠ أهو يشرفنى ويشرف بقيت العيلة ٠٠

ولا شك فان الاحتكاك بين الأنماط يولد صراعا دراميا يحرك بدوره الأحداث المتصلة بالشخصيات المتطورة ٠٠ ففى الموقف السابق نجد أن الصراع يدور بين ثلاثة أنماط : فاطمة وبهيجة وعبد الخالق٠٠وهو صراع رتيب بمعنى أنه لا يتطور لأنه يدور بين شخصيات غير قابلة للتطور اذ أننا نراها من جهة واحدة فقط ٠٠ واذا تغيرت هذه الجهة أثناء الصراع فان الشخصية تفقد كل ملامحها المميزة لأننا لا نتعرف عليها الا من هذه الجهة ٠٠ ولذلك فان ثبات الجهة التى نراها منها شرط أساسى فى استمرار وجود النمط نفسه ٠٠ وبالتالى فان الصراع اذا دار بين أنماط فانه يدور فى حلقة مفرغة اذا لم تتصل دوائره بمحاور الصراعات الأخرى المتطورة ٠٠ وقد بذل نعمان عاشور مجهودا ملحوظا فى ادماج حلقات الصراع النمطى بمحاور الصراع المتطور مما جعل الشخصيات كلها سواء كانت نمطية أو متطورة فى خدمة النص المسرحى ٠٠

فى مسرحية « الناس اللى فوق » تثار قضية أخرى فيما يختص بالنمط الذى قدمه نعمان عاشور فى شخصية خليل بك شقيق عبد المقتدر الباشا السابق ٠٠ فلقد استطاع خليل بك أن يؤقلم نفسه طبقا لتحولات المجتمع الجديد وأن يساير النظام الثورى وأن يطور نفسه بناء على مقتضيات الأحوال حتى لا يجرفه تيار التطور اذا ترك نفسه راكدا متحجرا كما فعل شقيقه عبد المقتدر الباشا السابق فكانت النتيجة أن المجتمع المتحرك دائما تركه يجتر أحلام اليقظة وأطياف الماضى وسار فى طريقه الى الأمام٠٠ أى أن الباشا السابق قد حكم على نفسه بالعزلة والنفى عن المجتمع لعدم مقدرته على استيعاب التيارات الجديدة والارهاصات التى تعتمل فى أحشاء المجتمع ٠٠ أما شقيقه الأصغر خليل بك فقد تمكن من التطور ومسايرة الأحوال الجديدة ٠٠ بل وحاول مساعدة شقيقه على التطور ولكنه وجد مقاومة متحجرة منه :

خليل : عاوز أقول انك تقعد فى بيتك وتنكن ٠٠ انت طول عمرك كنت فوق ٠٠ اما فى الوزارة وزير ٠٠ يا اما فى الشركات ٠٠ مدير ٠٠

الباشا : يعنى ايه يا خليل ؟

خليل : ما عاشرتش بقية الناس اللى على الأرض زى ما أنا عاشرتهم ٠٠ ما تعرفش ايه اللى حصل واستجد على الناس فى الكام سنة اللى فاتم ٠٠ البلد النهاردة فيها روح تانية وجو تانى ٠٠

الباشا : (وهو فى حالة من يسخر) فيها ايه يا خليل ؟

خليل : انت فاكرنى بالعب عليك ٠٠ البلد حصـــل فيها ثورة كبيرة ٠٠ الطريقة بتاعة زمان وكون شوية أمريكان والا انجليز عاوزين يعملوا شركة وياخـدوك مديرها أو مستشارها علشـان يستغلوا مركزك واسمك ٠٠ انتهت خلاص ٠٠

الباشا : يعنى الخواجات اللى عزمناهم بتوع امبارح ٠٠ كانوا بيضحكوا على وعليك ٠٠ (هنا تدخل أم أنور) ايه يا أم أنور ٠٠ أنا مش قلت لك هاتى لى السجادة ٠

خليل : ما هو دا كمان اللى جايبنى النهارده ٠٠

فاذا كان خليل بك قد استطاع أن يطور نفسه وأن يهضـم روح المجتمع الجديد ٠٠ فهل هذا ينفى عنه نمطية الشخصية ؟ فى الواقع أننا عندما نقول ان هذه الشخصية نمطية فان هذا الحكم يصدر بناء على ثباتها وتقديمها من جانب واحـد ٠٠ وعندما نقول ان هذه الشخصية متطورة فذلك بناء على احتكاكها بالأحداث وتأثرها بها وتفاعلها معها ثم تطورها بسبب هذا التفاعل ٠٠ فاذا طبقنا هذا المقياس على شخصية خليل بك فاننا نجده ينتمى الى الشخصية النمطية لأن التطور الذى يؤمن به ويسلك طبقا له ٠٠ هو التطور الاجتماعى القادم من خارج المسرحية وليس بسبب التطور الدرامى المتفاعل داخلها ٠٠ ولذلك فنحن نعتبر ايمان خليل بك بالتطور الاجتماعى نوعا من الثبات النمطى المميز لشخصيته التى تظل كما هى حتى نهاية المسرحية ٠٠

هناك قضية أخرى تثيرها مسرحية « الناس اللى فوق » ٠٠ فقد اصطلح كثير من النقاد على أن الشخصيات الرئيسية لابد وأن تكون متطورة لأنها تقود خطوط الصراع صوب نهايتها المحتمة٠٠بينما تقوم الشخصيات النمطية بأدوار مساعدة للشخصيات المتطورة للقيام بمهمتها على الوجـه الذى لا يحتمل وجود عقبات تعوق التدفق الدرامى ٠٠ ولكن نظرا لأن

المقاييس النقدية ليست ذات صفة ملزمة للفنان فاننا نجد نعمان عاشور يخالف هذه القاعدة ويقـدم لنا عبد المقتدر باشا وهو شخصية رئيسية بنفس المنهج النمطى ·· ونقول شخصية رئيسية ولا نقول بطلا لأن مسرح نعمان عاشور يخلو تماما من الأبطال الدراميين الذين تتجمع حولهم كل اهتمامات المؤلف وتتركز عليهم كل الأضواء ·· فالبطل غالبا هو المجتمع أو الأسرة أو أى قطاع اجتماعى آخر ·· وبالتالى فان الشخصيات تقوم بابراز ملامح هذا الواقع ·· كل شخصية تحمل لمحة محددة وتؤكد خطا معينا ·· ومن هنا كثرت الشخصيات النمطية فى مسرح نعمان عاشور ·· وهذا ما ينطبق على شخصية عبد المقتدر باشا الشخصية الرئيسية فى المسرحية لأنه يمثل نمط الباشا الأرستقراطى والاقطاعى والرأسمالى الذى انتهى عصره وما زال متشبثا بأذياله ·· ويحاول اثبات وجوده الذى فقده بأساليب مضحكة مبكية فى نفس الوقت ، ولكنه يظل يدور فى هـذه الحلقة المفرغة حتى نهاية المسرحية ·· فهو يفشل فى اثبات هذا الوجود لأن الخوف من كل الناس قد سيطر على حياته ·· لدرجة أنه أصبح يخاف زوجته رقيقة لعل نفسها تسول لها يوما أن تدس له السم فى الطعام أو الشراب حتى تتخلص منه لترثه فى أسرع وقت ممكن ·· ولعل أكبر برهان على هذا ، الموقف الأخير قبل لحظات اسدال ستار الختام :

رقيقة : عاوز قنديل فى ايه تانى··ما راح وخفى ورا سيده زى الكلب··

الباشا : عاوزه يكتب لى مذكراتى السياسية علشان أهديها للشعب قبل ما أتنسى ·

رقيقة : تعالى بلا خيبة ·· هو حد كان حيفتكرك بعد كده ·· اذا كان أخـوك نفســه سابك ·· شعب مين ·· شعب مين ·· حد عاد حاسس بك ··

الباشا : ازاى يا رقيقة ·· أمال دول جايين هنا ليه (وهو يشــير الى جمهور النظارة) ··

رقيقة : جايين يتفرجوا عليك ··

الباشا : (للجمهور) تتفرجوا على ، ولا تضحكوا عليها ؟

رقيقة : اقفلوا انتوا الســتارة (وهى تشــير للجانبين) كفايه كده ·· فضحتونا ·· فضحتونا ·· فضحتونا ·· (وبينما الستار تنزل · وقبل أن تنطبق يخرج عبد المقتدر من بين فتحتها ويصرخ فى عمال الستار ·· ينادى الجمهور) ··

الباشا : خلوها مفتوحة ٠٠ ما تقوموش ٠٠ ماتسيبونيش لوحدى ٠٠ حاتسمنى ٠٠

رقيقة : تعال هنا بتكلم مين ؟ (وهى تحاول أن تدخله المسرح) ٠٠

الباشا : الشعب يا رقيقة (مشيرا الى الجمهور ومصرا على البقاء) الشعب بيسقف لى ٠٠

رقيقة : بيسقف على خيبتك ٠٠ (وتجره الى الداخل) تعالى ٠٠ تعالى ٠٠

ويسدل ستار الختام مؤكدا نمطيـة شخصية عبد المقتدر الباشا السابق ٠٠ ولكن كيف تسنى لنعمان عاشور أن يجعل شخصيته الرئيسية نمطية وفى نفس الوقت تمكن من تطوير الصراع بنفس طريقته الهـادئة المتزنة ؟ فى الواقع لم يعتمـد نعمـان عاشور فى تطويره للصراع على شخصية أو شخصيتين ٠٠ بل وزع مراكزه على الشخصيات سواء كانت رئيسية أو ثانوية ٠٠ لكل حسب فاعليته مع الأحداث وداخل المواقف٠٠ فنجد ابن وصيفة الباشا الخاصة الذى يدعى أنور قد قام بدور فعال فى تطوير الصراع وخاصـة أنه جامعى تخرج فى كليـة الحقوق وينتمى الى الطبقة الكادحة ويمثل تطلعاتها نحو حياة زاخرة بالعدالة الاجتماعية٠٠ وقد قام حسن المهندس وابن أخت رقيقة هانم بدور فى الصراع أيضـا ، وكذلك أخته جمالات وتيتى ابنة خليل بك ٠٠ ولكنها ــ مع هذا ــ لا تعد شخصيات متطورة بالمفهوم الواسع للتطور الدرامى لأن التطور قد فرض عليها من خارج المسرحية بحكم الصراع الطبقى بين أسرة رقيقة زوجـة الباشا وبين أسرة الست سكينة أختها وأم حسن وجمالات ٠٠ أى أن التطور قد بدأ قبل أن تبدأ المسرحية بالفعل ٠٠ وما المسرحية سوى نتيجة لأسباب بدأت قبل رفع الستـار كما نجـد مثـلا فى مسرح كل من ابسن وشـو ٠٠

وهكذا يعتمد نعمان عاشور على الشخصيات الثـانوية فى تطوير الصراع بينما يجعل من شخصية عبد المقتدر الباشا السابق نمطا ثابتا يلعب دور العمود الفقرى للأحداث والخلفية الدرامية للمواقف التى تتوالى أمامه بينما نجده وقد فقد القدرة على الحركة والتجاوب والسير مع تيـار الحياة المتدفق دوما ٠٠ ولعل ثباته هذا هو الذى أضاف الى شخصيته تلك اللمسة المأساوية التى تصور لنا الانسان مشلول الارادة أمام الحـركة الجبارة للمجتمع لأنه لم يستطع أن يستوعب كل أبعادها ٠٠ وقد أدى ثباته أمام حركة التطور الاجتماعى الى ثبـاته ونمطيته أيضا أمام حركة التطور الدرامى داخل المسرحية ٠٠ ومن هنا كان التفاعل واضحا بين

المضمون الاجتماعى والشكل الدرامى برغم نمطية الشخصية الرئيسية وثباتها ..

فى مسرحية « سيما أونطه » يعتمد نعمان عاشور على الشخصيات النمطية الى حد كبير .. لأن الشخصية الوحيدة المتطورة والتى تتأثر بالأحداث الدائرة هى شخصية فتحية الوجه الجديد أو على حد قول المؤلف فى تعريفه لها : « البت الساهية السهتانة .. جامعية شاردة وواردة بنت أربعة وعشرين .. » وهى التى تظن أنها تستطيع أن تكون نجمة سينمائية كبيرة دون أن تفرط فى أعز ما تملك .. وعندما تكتشف هذه الحقيقة المرة على يد المخرج المنتج سمير فخرى فانها ترفض فكرة الاشتغال بالسينما وتعود الى اكمال دراستها لحين أن تتاح لها الفرصة التى تعمل فيها وتستطيع أن تحافظ على كرامتها فى نفس الوقت .

أما باقى شخصيات المسرحية فهى أنماط بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات وايحاءات .. بدأ المؤلف برسم الحدود الذى ستدور داخلها ولم يسمح لها بتجاوزها على الاطلاق .. فهو يقدم لنا شخصية محمد شلضم الريجسير القح والسينمائى المخضرم الذى يعرف كل خبايا صناعة السينما والذى ذاق حلوها ومرها .. ثم يقدم لنا سمير فخرى أو سمير بيه صاحب شركة أفلام (القمر الفضى) وهو مخرج ومنتج من كبار رجال الصناعة السينمائية .. لا شرف له ولا أخلاق .. هدفه فى الحياة يتركز فى شيئين : المال والجنس .. ويبذل أقصى ما فى وسعه لكى يصل اليهما عن أى طريق وخاصة اذا كان أقصر طريق .. السينما فى نظره وسيلة سريعة لجمع الثروة وتهافت الفتيات عليه وليس لها أية رسالة أخرى سوى اقبال الجمهور على شباك التذاكر .. ثم يقدم لنا نعمان عاشور شخصية أحمد الشافعى أو عم شافعى مدير وصراف وموظف الشركة الوحيد الذى يعيش مطحونا لا يكاد يكفيه راتبه الشهرى بينما الأموال تتدفق الى خزانة الشركة ..

أما راجى حمود فيمثل نمط المخرج المثقف المضطهد فى الوسط السينمائى عامة لأن وجوده يسير فى التيار المضاد للجو كله .. فهو مثقف درس الاخراج فى فرنسا ويؤمن ايمانا كاملا برسالة السينما فى تطوير المجتمع والارتفاع بمستوى الجمهور بدلا من الهبوط به .. ويعتقد أن السينما قد هبطت الى الحضيض بمستواها الحالى .. ويرفض أن يخرج أفلاما بنفس الأسلوب التقليدى الذى يستجدى نقود الجمهور .. ولذلك فالصراع ينشأ بينه وبين سمير فخرى صاحب الشركة الذى يمثل الاتجاه

المضـاد ‥ ولكنه صراع لا ينتهى الى حل معين لأنه صراع أنماط تظل ثابتة فى مراكزها كما هى ‥

وبعد راجى حمود تقابل عادل زهير المحامى السيناريست المحترف الذى برع فى كتابة السيناريو لا عن علم ودراسة ودراية وانما عن طريق العلاقات الشخصية والدراسة العميقة لخبايا صناعة السينما ومن أين تؤكل الكتف ‥ وكذلك نجـوى حسين النجمـة المشهورة التى تعـدت الخمسين من عمرها وأصبح كل همها أن تؤمن مستقبلها اقتصـاديا عن طريق بناء العمارات وحيازة العقارات ‥ فهى تعلم جيدا أنها مثل العبيد كلما تقدم بها السن ، هبط سعرها فى سوق السينما ‥ وأمامها نماذج كثيرة لنجوم جرفها التيار لأنها لم تعمل حسابا للمستقبل وما تأتى به الأيام ‥

وما ينطبق على الشخصيات النمطية السابقة ينطبق على مدام شلضم زوجة الريجيسير ، وشحاتة محمد المنتج الجديد الذى ترك عمله القديم كمعاون للأستوديو وقرر العمل بالانتاج بعد أن ادخر لنفسه مبلغا كون به شركة سينمائية ‥ ونفس الوضع بالنسبة لابراهيم الدسوقى الذى يصفه نعمان عاشور بقوله : « حامل سر الكون ـ زميـل سمير بيه فى الجراج قبل السيما ‥ ومن نفس سنه ‥ » ثم يقدم لنا الثنائى التقليدى الممثل فى المطربة سهاد الاذاعيـة الجـديدة التى قررت دخـول الوسط السينمائى مع زوجها الأستاذ أمين ‥

ولعل نعمان عاشور اعتمد الى حد كبير على الشخصيات النمطية لكى يجسد لنا مدى الركود الذى تعانيه السينما العربية والحلقات المفرغة التى تدور داخلها ‥ فالقصص مكررة والأغانى معادة والمواقف تقليدية‥الخ كل شىء كما هو طالما أن الجمهور قد تعود عليه وأصبح الايراد مضمونا الى حد كبير ‥ ولعل التيار الجـديد الوحيد وسط هذه البركة الآسنة يتمثل فى المخرج المثقف راجى حمود رغم عدم مقدرته على مقاومة التيار‥ ولذلك تحول الى نمط هو الآخر لأنه لم يتغير أو يغير الآخرين ‥ بينما الشخصية الوحيدة التى تغيرت بالفعل هى شخصية فتحية الوجه الجديد التى اكتشفت حقيقة الوسط السينمائى ورفضته بالفعل ولذلك اعتمد عليها نعمان عاشور اعتمادا كبيرا فى تطوير الصراع وربط الشخصيات النمطية به واخضاعها لحتميات الدراما ‥ وخاصة فى الموقف الأخير بينها وبين سمير فخرى المنتج الذى حاول التغرير بها فقاومته ونجحت فى الدفاع عن شرفها ‥ وكان هذا الموقف بمثابة قمة الصراع التى انحدرت بعدها الأحداث على السفح الآخر صوب نهاية المسرحية ككل ‥

في مسرحية « جنس الحريم » يكاد نعمان عاشور يعتمد اعتمادا كليا على الشخصيات النمطية ·· بل اننا لا نجد شخصية متطورة واحـــدة بالمفهوم الدرامى التقليدى لدرجة أن الناقد أحمد عباس صالح يعلق على المسرحية فى عدد جريدة « الجمهورية » الصادر بتاريخ ١٥ أبريل ١٩٦٠ بقوله :

« وداخل هذه التركيبة الغريبة نجد شخصيات لم يزل فيها عطر نعمان عاشور ·· ان فيها خفة الظل والوضوح ولكن ليس فيها الحيوية والصدق ، وهى شخصيات غبية لم نألفها فى رواياته السابقة ، بل انها ــ كما قدمت ــ لا يمكن أن تكون على هذا المستوى الغريب من الغبـاء الذى قدمها بها ·· » ·

ولعل اتهام أحمد عباس صالح لشخصيات « جنس الحريم » بهـذا الغباء المطلق صادر عن نمطيتها المطلقة ·· فهى لا تتغير ولا تتطور على الاطلاق حتى ثورة عبد العال الضبعى ضد أحوال أسرته فى نهاية المسرحية لا تعد تغيرا يذكر فى شخصيته ·· بل هى مجرد امتداد لهروبه من شئون الزواج والطلاق التى أصبحت لعبة أسرته المفضلة ·· وهنا يطرأ سؤال جديد : كيف استطاع نعمان عاشور أن يطور الأحداث فى مسرحيته برغم افتقارها التام الى الشـــخصيات المتطورة التى تقـود الصراع الى نهاياته المحتومة ؟ والاجابة أن الكاتب افترض التغيير فى الشخصيات قبل بداية المسرحية ·· أى أن الصراع نشأ بين الشخصيات قبل أن تجىء الى المسرحية لاختلاف الميـول وتناقض الاتجاهات بينها ·· ومن هنا كانت حتميـة الصراع الذى دارت رحاه فى المسرحية ·· ولكن كيف استطاع نعمـان عاشور أن يضع نهاية لهذا الصراع بعد أن عرفنا الأسلوب الذى أوجده به ؟ لقـد استغل عنصرين أساسيين فى المسرحيـة ·· أولهما الضغط المستمر على أعصاب عبد العال الضبعى ·· وهو الضغط الذى مارسته زوجتاه بمنتهى العنف والالحاح مما اضطره أخيرا الى رفض الأسرة كلية وهربه منها الى المصحة :

عبد العال : يالله بينا على المصحة ·· آخدك يا سـلامه ·· (ويمد له ذراعه ليتساند عليه)

راجاوات : مش حيطيق يقعد فيها ··

عادل : حيعملها فسحة وتغيير جو ··

عبد العال : لأ اطمئنوا ·· المرة دى داخلها ومش خارج منها ·· اتجوزوا

على كيفكم .. واتطلقوا على كيفكم .. أنا ما عدش ليه عيشة معاكم .. مش زمني ولا أيامي .. اتفضلوا كل واحد فى سكته .. (وينصرفون كل خارجا فى طريقه) ..

حميده : أم سيد .. واجفه ليه .. شيلى هدومك دى ناس فاضية ومعاها فلوس .. (امباركه تحمل على رأسها الصرة وتسير)

نوال : استنى يا حميده .. أنا ما خلصتش البحث ..

حميده : ابعدى عنا يا ست نوال .. (ويزيحها)

نوال : مش حاتاخدى الفستان .. الشوال اللى عاجبك يا امباركه ..

حميده : (وقد هم أن يخرج) الكفر والعزبة مليانين اشوله يا أم سيد..

امباركه : (بعـــد أن ترددت تزيح يد نوال) وأنا مش عاوزه الا الغلج بتاعى (وتخرج مسرعة وراء حميده) ..

عبد العال : يالله يا سلامه .. ما تعطلنيش ..

نادية : اذا سبت المصحة ترجع على بيتك هنا ..

عبد العال : ريحوا روحكم .. مش راجع .. (ويخرجان) ..

وثانى هذه العناصر : الروح الجديدة التى تمثلها نوال الفتـــاة الجامعية المتطلعة الى مستقبل تخلص من كل القيود التى يرسف فى أغلالها عصر الحريم .. وهى روح لم تتطور كمـا تطور الضغط الذى مارسته الأسرة على أعصاب عبد العال الضبعى .. بل بدأت مع نوال واستغلها الكاتب فى وضع نهاية لصراع مسرحيته :

نادية : (تتقدم نحو هدية) هديه يا أختى .. سيبى لى نوال آخـدها عندى تسلينى ..

هدية : تاخدى بنتى .. مش كفاية خدتى منى الراجل بتاعى ..

نادية : آهو راح مننا احنا الاتنين .. نوال يا حبيبتى (وتمسك ذراعها)

هديه : نوال يا بنتى .. (وتمسك بذراعها الأخرى)

نوال : اوعوا سيبونى (وتتخلص) ورايا امتحانى .. مش فضيالكم .. مش فاضية لجنس حريم .. (وتتركهما وتهرب الاثنتان تتطلعان الى بعضهما وكل منهما تبكى على كتف الأخرى ...) .

وينزل ستار الختام بعد هذه اللمسة التى استغلها الكاتب كحد نهائى لخط الصراع الرئيسى الذى دار بين شخصياته النمطية التى لا تمثل نفسها بقدر ما تمثل قطاعات مختلفة من المجتمع المعاصر ٠٠ اذ أننا نجد فيها من الخطوط العريضة والملامح العامة ما نجده فى أناس آخرين كثيرين ممن نقابلهم فى حياتنا اليومية ٠٠ وليس معنى هذا أن شخصيات نعمان عاشور لا تملك حياتها الخاصة بها ٠٠ لأنه حتى فى حالة اشتراك أنماط كثيرة فى ملامح معينة فان هذا لا ينفى وجود حياتها الخاصة ٠٠ وحياة الشخصيات الخاصة تتمثل فى تلك التوليفة الدرامية التى تحتوى عليها المسرحية ٠٠ فقد يشترك عبد العال بك الضبعى مع أمثاله من الاقطاعيين السابقين الذين جمعوا ثروتهم عن طريق مضارباتهم واستغلالهم لكل الفرص المتاحة وغير المتاحة من أجل الكسب المادى ٠٠ وساعدتهم فى هذا ، الوضعية الاجتماعية التى سادت المجتمع المصرى حتى الخمسينيات من هذا القرن ٠٠ ومع اشتراك عبد العال الضبعى مع أمثاله فى كل خصائصهم وتطلعاتهم فما زال هو عبد العال الضبعى الموجود فى مسرحية « جنس الحريم » بلحمه ودمه ٠٠ وان كان اشتراكه فى الملامح النمطية العامة قد قلل من حيويته وخاصيته ككيان قائم بذاته ٠٠ لأنه عندما تسود الملامح العامة على التشكيل الدرامى فان العمل الفنى يفقد الكثير من أبعاده وأعماقه وطابعه الخاص المميز له ٠٠

أما نادية هانم فتمثل الزوجة الثانية ذات الأصل البورجوازى العتيد التى تحقق كل وجودها فى هندامها ومظهرها ٠٠ وتحمل داخلها كل رواسب عصر الحريم ٠٠ وبمعنى آخر فهى لا تختلف مع هدية هانم الزوجة الأولى الا فى المظهر ٠٠ لأن هدية هانم ست بيت من الطراز القديم الذى لا يهتم بالمظهر أو بالجوهر بل يعيش على هامش الحياة كالنبات المتسلق بحيث لو انهار القائم الذى يتسلق عليه فانه لا تقوم له قائمة بعد ذلك٠٠ ومن الواضح أن كلا من نادية هانم وهدية هانم ضحيتان لعصر الحريم الذى حكم على المرأة أن تعيش فى أذيال الرجل وأن تذيب كيانها فى كيانه لأنه ليس من حقها أن يكون لها كيان خاص بها ٠٠ ولذلك نحس بمأساة الزوجتين وكأنهما ريشتان فى مهب الرياح ٠٠ أما نوال ابنة هدية فتمثل النمط المضاد لجيل أمها ٠٠ ويعترف نعمان عاشور بنمطيتها عندما يقول عنها : « فيها كل محاسن جيلها ومساوئه أيضا » ٠٠ أى أنها تحمل كل الملامح العامة والتطلعات السائدة لجيلها بصرف النظر عن ملامح شخصيتها الذاتية ٠٠ وهى فى دفاعها عن جيلها وهجومها على جيل الحريم تقوم بدور المحامى الذى يحامى عن قضية لا تمسه شخصيا بقدر ما تمس مهارته كمحام ٠٠ بمعنى أنها تدافع عن جيلها ولا ينتابها الاحساس بأن كيانها

الخاص فى خطر ٠٠ فالقضية بالنسبة لها قضية عامة أكثر منها مسألة شخصية ٠٠

ثم تتوالى الأنماط فيقدم لنا نعمان عاشور نمط الطفيلى التقليدى ممثلا فى شخصية سلامه أو سى سلامه الذى يحـــدده الكاتب بقوله : « ابن عم البيه ٠٠ وفضلة خيره ٠٠ وخـدام السيادة ٠٠ » وهو نفس النمط الذى قدمه من قبل فى شخصية الشيخ قنديل فى مسرحية « الناس اللى فوق » ٠٠ وهذه الشخصية تحمل كل خصائص النمط بحيث نكاد نعرف سلوكها مقدما لأننا لا نتوقع أى تطور أو مفاجآت سواء كانت مقنعة ومبررة أو غير ذلك ٠٠ ونفس المنهج النمطى ينطبق على حميده خادم البك الخاص ونديمه ٠٠ الذى يحمل كل سمات القروى الغيور على زوجته ٠٠ والذى يرفض كل مظاهر المدنية الأصيلة والزائفة منها على حد ســواء لارتباطها فى ذهنــه بالانهيار الخلقى والفساد الاجتماعى ٠٠ وزوجتــه امباركه تنتمى الى نفس الخط ٠٠ برغم أنها أحست بميل غريزى كأنثى الى التطلع الى المظاهر التى أغرمت بها فتاة الحضر ممثلة فى نوال ٠٠ الا أن خضوعها لسلطان زوجها وسيطرته واحترامها لتقاليد الريف التى تحتم تبرج المرأة من أجل زوجها فقط أجبرها على أن تعود الى نمطيتها مرة أخرى وأن تقضى على بوادر التغيير التى طرأت عليها ٠٠ وبذلك عادت الى عالم الشخصيات النمطية عند نعمان عاشور ٠٠

وعلى سبيل الايجاز فنحن نستطيع القول بأن نعمان عاشور قد خلق أنماطا متضادة بحيث ينشب الصراع بينها فى أى مكان وجدت فيه ٠٠ والتضاد بين هذه الأنماط صادر عن التطور الاجتماعى وليس عن التطور الدرامى لأنه نشأ عن الاختلاف القائم بين الجيل القديم ممثلا فى عبد العال الضبعى ونادية هانم وهدية هانم وسى سلامة وحميده وراجاوات وبين الجيل الجديد ممثلا فى نوال وعادل ٠٠ ولأن كفتى الصراع لم تتعادلا لأن الأنماط الجديدة لم تكن بنفس الثقل الدرامى الذى تميزت به الأنماط القديمة فقد استعان الكاتب بسنة التطور الاجتماعى الواقعة خارج حدود النص المسرحى وفرضها عليه لكى يمنحه فرصة التطور الذى افتقده بسبب دوران الأنماط فى حلقات مفرغة ٠٠

فى مسرحية « عائلة الدوغرى » يبتعد نعمان عاشور مسافة كبيرة عن عالم الأنماط البحت ويتطلع الى استغلال مواهبه ومقدرته ككاتب مسرحى متمرس فى خلق شخصيات حية ذات وجود خاص بها وتعيش داخل كيان درامى نابع من هذا الوجود ومتفاعل معه ٠٠ صحيح أن نعمــان عاشور

ما زال يستمد مضمونه من الواقع الاجتماعى المعاش الا أننا نجـده فى « عائلة الدوغرى » يسخر هذا المضمون لخدمة الصراع وليس العكس ٠٠ بمعنى أنه لا يوزع الملامح العامة لهذا المضمون على الشخصيات لكى تبرزها فقط بل يخلق من هذه الملامح دوافع درامية تضطر الشخصيات الى اتخاذ سلوك معين يؤثر بدوره فى الشكل الفنى للمسرحية ٠٠ فالشخصـية لا تقوم بمجرد عرض ملامح عامة للمجتمع بل تقوم بامتصاصها واستيعابها وهضمها وتحويلها الى عصارة درامية خاصة بكيانها ووجودها ٠٠ ومن هنا نشعر أن الشخصية فى صراعها مع الشخصيات الأخرى تدافع عن كيانها الخاص ولا تدافع عن جيلها أو طبقتها ٠٠ الى آخره من هذه العموميات التى تجبر الشخصيات على الانتماء الى عالم الأنماط ٠٠

وكانت نتيجة محاولة نعمان عاشور لاخضاع المضمون الاجتماعى للخلق الدرامى أننا أحسسنا بالوجود الخاص لكل شخصية رغم انتمائها الى نفس الأسرة ٠٠ وأحسسنا أيضا بعنصر المأساة وخاصة عندما نرقب الشخصية وهى تدافع مستميتة عن كيانها المهدد بالضـياع لأن القضية قضيتها قبل أن تكون قضية جيلها ٠٠ فسيد الدوغرى لا يمثل سوى نفسه فى عزلته وحياته على هامش المجتمع بعد أن كان من كبار الترزية الذين يتهافت عليهم علية القوم ٠٠ ولكن الزمن تطور وعندما عجز عن مجاراته لجأ الى الخلوة الصوفية التى تجعله بمنأى عن تيارات الصراع التى لم يعد يقوى على مواجهتها أو مجاراتها ٠٠ ويمثـل مصطفى الدوغرى الطرف الآخر من الصراع وهو على أنانيته المطلقة لا يمثل نمط الأنانى التقليدى وانما يبلور نوعا جديدا من الأنانية يخصه وحده ويتمشى مع ظروفه وبيئته وأحواله ٠٠ ونفس المنهج ينطبق على حسن الدوغرى وعيشة الدوغرى وكريمة وأبو الرضا شنن وسامى وعلى الطواف ولكن الأمر لا يخلو من وجود أنماط من أمثال زينب الدوغرى الأخت الكبرى وزوجة أحمد أفندى وأزهار زميلة مصطفى فى الكلية سابقا وخطيبته بعد طلاق كريمة لاحقا٠٠

وقد أدخل نعمان عاشور هذه الشخصيات النمطية للتخفيف من جو المأساة المخيم على الصراع بين الشخصيات الأخرى ٠٠ لأن النمط يتيح للكاتب السخرية من قطاعات عريضة فى المجتمع لأن طبيعة النمط تحتمل ابراز صفات وخصائص وملامح عامة لأناس نراهم فى حياتنا اليومية ولذلك فان تقبلنا لهم فى المسرح يأتى سريعا وتلقائيا لأننا لا نبذل جهـدا فى التفكير والاستيعاب كما نفعل تجـاه الشخصيات المتطورة التى يخلقها الكاتب من جديد طبقا لتطورات الأحداث وتسلسل المواقف ٠٠ وعنـدما يكثف الكاتب صفات معينة ويجرد ملامح خاصة فى هذه الأنماط فانه

يستطيع أن يتحكم فى نوع استجابة الجمهور تجاه هذه الشخصيات ‥ وخاصة عندما يركز على لازمات معينة عند الشخصية تتكرر فى مناسبة وغير مناسبة الأمر الذى يحيل الشخصية الى نوع من الكيان الآلى الذى يتحرك طبقا لقوانين ميكانيكية تبعده عن المجال الانسانى الذى نعرفه ‥ ولا شك فان الكاتب يقصد السخرية من شخصية أزهار عندما تكرر بعض الألفاظ كالببغاء ، وفى نفس الوقت يسخر من نمطها الذى يحمل ملامح الاستغلال والزيف والرياء والخداع وادعاء الأرستقراطية واحترام المظاهر الكاذبة ‥

ويضاعف نعمان عاشور من حدة هذه السخرية بمقابلة نمط أزهار بنمط زينب الدوغرى التى تمثل الزوجة المصرية الناصحة الذكية مع قليل من الخبث والمكر والدهاء ‥ وهى تفهم كل صغيرة وكبيرة مما يدور حولها ولا تفوت عليها شاردة ولا واردة وتعتقد أنه لا يوجد شىء يستطيع الوقوف أمامها ‥ وخاصة أن زوجها أحمد أفندى يمثل نمط الأزواج فاقدى الارادة أمام زوجاتهم ، مما أوحى لها بأن المرأة أقوى مخلوق وتستطيع أن تحقق كل رغباتها بالطريقة التى تريدها ٠ وقد استغل نعمان عاشور الموقف بين زينب وأزهار للتخفيف من ثقل ظل مصطفى الدوغرى الذى يصطحب معه التوتر والضيق والصراع والأنانية فى كل فصل يظهر فيه :

مصطفى : (يحاول تلافى تدخل أختــه فيرفع اليها كوبا من الصينية) خدى يا زيزى ‥

زينب : (تشاركه فى عزومتها) اتفضلى يا زيزوه ‥ خدى يا أختى بللى ريقك ‥ هو مزعلك فى حاجة ؟ مزعلها ليه ؟

أزهار : (ترفض بهز كتفها ولوى رقبتها بحركة امتناع عصبية فيها اعتداد واضح الافتعال) من فضلك (وتلوى وجهها للناحية الأخرى) ‥

زينب : (تواصل العزومة) لا يا أختى ‥ أنا ما أحبش اللى يجى عندنا يزعل ‥ اشربى الشربات الأول وبعدين ازعلى على كيفك (وتلحظ أنها ستعود للبكاء أو عادت) بتعيطى من ايه ؟

أزهار : (تتشجع وهى تنهنه لسؤال زينب فتشكو لها) عاوزنى أبيع عفشى ؟

زينب : (على عادتها لمصطفى) ايه ؟ مصطفى ‥ انت داير تبيع الناس حاجتها ليه ؟ (تخفف عنها فتقول) عملها معايا أنا وعيشه وخلانا

بعنا نصيبنا فى البيت (وتقدم لها كوبا آخر) خدى يا أختى كبايه تانيه ٠٠ بلعى ٠٠ بلعى ٠٠

أزهار : (بنفس الاعراض) من فضلك ٠٠

ويستمر الموقف مبلورا الاحتكاك بين النمطين وكاشفا عن مدى الجشع الذى طبعت عليه نفسية مصطفى الدوغرى ٠٠ أى أن الصراع بين النمطين لم يقدم فقط من أجل تخفيف الجو المأساوى واثارة روح الدعابة ولكن من أجل القـــاء أضـــواء جديدة على دخائل احدى الشخصيات الهـــامة فى المسرحية :

مصطفى : (عاليا مؤكدا) أنا مش عاوز أشترى ٠٠ ولا حا أبيع ٠٠

أزهار : (وهى واقفة) كلام نهائى ؟ نبقى خلصنا٠٠أنا فهمتك م الأول ٠

مصطفى : (يقوم ليصلحها مهدئا) يا زيزى دا مش وقته٠٠ولا مكانه ٠٠

أزهار : (تعرض عنه بحركتها) من فضلك ٠٠ من فضلك ٠٠ (تدخل فى تلك اللحظة عيشة حاملة له القهوة)

عيشة : القهوة يا أبيه ٠٠

زينب : (تقابلها) ارميها الساعة دى وتعالى الحقينى ٠٠

ثم يركز نعمان عاشور على السلوك الآلى لأزهار حتى يطفىء لهيب الصراع الذى اشتعل حول صفقة زواج مصطفى من أزهار ٠٠ وكأنه يضع الزيت الذى يمنع اشتعال محاور الاحتكاك بين الشخصيات حتى يتجنب انفجـــار الموقف الذى قد يخـــل بالتوازن الدرامى داخل جزئيات النص وخلاياه وشرايينه :

أزهار : (لا تزال معرضة تتباعد عنه) من فضلك ٠٠ من فضلك ٠٠

مصطفى : (يتبعها وهى تتحرك غاضبة ناحية البلكونة) استنى يا زيزى ٠٠ عيب ٠٠

أزهار : من فضلك ٠٠

مصطفى : يا زيزى استنى ٠٠ هاودينى ٠٠

أزهار : من فضلك ٠٠

مصطفى : مش حيحصل طيب يا زيزى ٠٠٠

أزهار : من فضلك ..

مصطفى : اسمعى الكلام يا زيزى ..

عيشة : (وهى ترقب مشهد النفور) ايه الحكايه يا أبله زينب .. ؟

زينب : خايبه من أولها .. (وتجد مصطفى قد عاد يائسا من محاولة الصلح مع أزهار فتذهب اليها) اهدى يا حبيبتى وتعالى مطرحك ..

أزهار : (فى نفور تزيح يدها عنها) من فضلك ..

زينب : يا أختى .. وحد قال لها حاجة دى ؟

هناك شخصية فريدة فى نوعها فى مسرحية « عائلة الدوغرى » .. فالذى شاهد المسرحية أو قرأها لا يمكن أن ينسى أو يتجاهل شخصية على الطواف الذى قد نخطىء فى تقديره وتقييمه على أساس أنه نمط يمثل التضحية والاخلاص والتفانى والقناعة فى أحد درجاتها وخاصة أن هناك لازمة تكررت فى سلوكه من حين لآخر عندما تركزت آمال عمره فى الحصول على حذاء بعد أن قضى حياته كلها حافيا .. ولكننا مع هذا لا يمكن أن نعتبر على الطواف نمطا بنفس المفهوم التقليدى المحدود لأنه ينتمى الى ذلك العالم الدرامى الرحب الذى تترعرع الشخصية فى رحابه وتستمد حياتها منه بعيدا عن تلك اللمحات والخطوط الواقعية .. فعلى الرغم من أن هناك كثيرا من تلك اللمحات والخطوط فى شخصية على الطواف فان نعمان عاشور نجح فى اخضاعها لخدمة الخلق الدرامى للشخصية .. مما ينفى النمطية المسطحة عن على الطواف .. لأنه عند خلق النمط يضع الكاتب الشخصية فى خدمة اللمحات الواقعية الملموسة والخطوط الاجتماعية العريضة . وهذا لم يحدث فى شخصية على الطواف الذى يقف شامخا منتميا الى عالم ليس من صنع المجتمع ولكن من خلق الفن .. تقتنع بشخصيته لأن واقعيتها فنية قبل أن تكون اجتماعية .. فهو ليس سوى ليتموتيف موسيقى يتكرر داخل النص للتأكيد على لمحات معينة وللتناقض مع لمسات أخرى .. مما يضيف الى النص خصوبة درامية افتقدناها فى مسرحيات نعمان عاشور السابقة ..

فى مسرحية « وابور الطحين » يعتمد نعمان عاشور على الشخصيات النمطية اعتمادا كليا لأنه قصد ــ عندما كتبها أول مرة ــ أن تكون على شكل أوبريت غنائى ولكن ظروفا قاهرة حالت بينها وبين الظهور فى صورتها الغنائية مما ألزمه ايداعها بعيدا عن النور..وعندما عاوده الحنين اليها مرة أخرى وجد نفسه مضطرا الى اعادة كتابة النص اعادة كلية

شاملة ملتزما طاقة الجسم وقدرة أعضائه التى خلق بها على احتمال الشخوص والتركيبات الجديدة التى يحتاجها كيانه الدرامى ٠٠ ولكن نظرا لالتزام نعمان عاشور بطاقة الأوبريت الغنائى فقد تحولت شخصياته الى مجرد أنماط مسطحة تبدو باهتة فوق المنصة لأنها لم تأخذ نصيبها من العناية الدرامية والدراسة الفنية ٠٠

فنحن نعلم جيدا أن الشخصيات فى الأوبريت لا تقدم دراميا بقدر ما تقدم موسيقيا ٠٠ أى أن التلحين والغناء يلعبان الدور الأساسى فى تشكيل الشخصيات ٠٠ ولا يعنى هذا خلوها من الدراما ٠٠ لأن تقديمها موسيقيا يعنى أن التركيبات الموسيقية والخطوط اللحنية والتوليفات الكونترابنطية والتكوينات البوليفونية والتقاسيم الميلودية والتشكيلات الهارمونية ٠٠٠٠ الخ من الأدوات الموسيقية هى التى تقوم بدور الدراما ٠٠ أما فى المسرحية فان الكلمة المنطوقة هى التى يقع عليها عبء التشكيل الدرامى ٠٠ واذا لم يعتن بها الكاتب لما استطاع أن يبلور الشخصيات أو أن يخلق المواقف أو يسلسل الأحداث بالأسلوب الدرامى السليم ٠٠ ولم يوفق نعمان عاشور فى اعادة خلق الشخصيات عندما حول الأوبريت الى مسرحية لسبب بسيط هو أن اعادة الصياغة وخاصة عند الانتقال من فن الى آخر أمر عسير للغاية لأن الكاتب أثناء عملية الخلق يضع فى ذهنه اعتبارات الشكل الفنى والأدوات الخاصة بهذا الفن ٠ وهذه العناصر تدخل فى أدق خلايا العمل الفنى وتصير جزءا منه لا يمكن فصله ٠٠ ولكن عندما يشرع الكاتب فى تحويل هذا العمل بكل عناصره التى تنتمى الى فن معين الى عمل آخر ينتمى الى فن مختلف ٠٠ فانه مهما يبذل من جهد فلن يستطيع التخلص من عناصر الفن القديم وأدواته وتكون النتيجة المحتمة تمزق العمل الفنى ووقوعه جثة هامدة فى الفجوة التى تفصل بين الفنين ٠٠ ففى حالة مسرحية « وابور الطحين » لم تستطع المسرحية أن تحمل فى داخلها كل مقومات الخلق الدرامى المسرحى السليم لأنها لم تتخلص من بساطة الفكرة الموجودة داخل الأوبريت وسذاجة الشكل الدرامى المعبر عنها ٠٠ وفى نفس الوقت فقدت مقومات الأوبريت التى تنهض على طلاوة الصوت وعذوبة اللحن ٠٠

والنتيجة التى تهمنا فى هذا الفصل أن الشخصيات قد تحولت الى أنماط فاقدة للحيوية الانسانية واللحم النابض والدماء المتدفقة ٠٠ وقد حاول نعمان عاشور أن يلونها بعض الشىء عن طريق فرض اللهجة الريفية عليها من خلال الحوار ٠٠ ومع ذلك ظلت نفس الأطياف الباهتة التى قد نتعرف عليها بطريقة أفضل اذا قابلناها فى الحياة اليومية ٠٠ والمفروض

أن يحـــدث العكس حيث أن المسرح يعرفنا بأســلوب محـدد وخصب الشخصيات التى نراها على المنصــة بحيث نعرفها بأسلوب أفضل من الأشخاص الذين نعيش معهم بالفعل ·· لأن الفن يمتاز عن الحياة بالتركيز والاختيار والتكثيف والبلورة والتجسيد والتشكيل والدلالات الكامنة وراء العلاقات الحية ·· ولكننا لم نر من شخصيات « وابور الطحين » سوى جانبا واحـــدا ·· بمعنى أن الصراع دار بين هــذه الجوانب ولم تخض الشخصيات غماره بكل كيانها كما يحدث فى الدراما الحية ··

ونحن لا نطلب من الـكاتب أن يقـدم كل شخصية بكل جوانبها وأبعادها ·· لأنه لا يوجد العمل الدرامى الذى يحمل هذا العبء ·· وان وجد فلن يوجد الوقت الذى يسمح بعرضه ·· ولذلك فان الكتاب عادة ما يوزعون اهتمـامهم بجـوانب الشخصـيات المختلفة طبقـــا لأهميتها وفاعليتها فى الأحداث والمواقف ·· فكلما عظم دور الشخصية وازدادت خطورته ، تضاعف اهتمام المؤلف بها··ولكن الأمر سيان بالنسبة لنعمان عاشور فى مسرحية « وابور الطحين » لأننا لا نرى سوى جانبا واحدا من الشخصية سواء عظم دورها أو كان غير ذلك ·· لأن نعمان عاشور لجأ الى الخلق النمطى للشخصيات بمفهومه المباشر والواضح والمحدد والمحدود ·· ونظرا لأن الأنماط لا تساعد المؤلف على عملية التطور الطبيعى للأحداث فنجد المؤلف يلوى عنق الأحداث لكى يفتعل نهاية يضع بها حدا لخيوط النسيج ·· فبعد أن كان الصراع محتدما على أشده نجده يهدأ وتخفت ايقاعاته دون مقدمات تمهد لهذا ·· واذا بأطراف الصراع تتهادن فجأة ودون سابق انذار لمجرد حوار ساذج دار بينها لا يحمل فى طياته أية دلالة مقنعة أو أى منطق معقول :

جودة : طاحونة الأهالى وانتوا سارقينها ·· وادى الدليل بين ايدينا ·· هاتوا كعوب الأسهم ·

صفوان : وليه يا أم الخير ؟

أم الخير : (ترفع ابنها وتتقدم به) خدوا الورج من بطن الواد (تنزع الورق الذى يتطاير ويندفع الأهالى كل يحاول أن يأخذ ورقته) ·

تهامى : حيلكم يا خلق ·· حيلكم (ويمنعهم ويلم الأوراق) الكل يملك فى المكنة حتى اللى فيكوا مالوش ورجه ·· (ويهــدأ الأهالى ويعطى الأوراق لجوده) ·

جودة : (يمســك الأوراق بيــده) من الساعة دى الوابور ملك لجميع الأهالى ·

الأعيان : المكنة احنا أصحابها .. (يقفوا مصممين) .

تهامى : صاحب المكنة اللى يشغلها (مشيرا لجودة فى معارضتهم) .

جودة : زى ما صاحب الأرض زارعها (يؤيده) .

بهلول : بركات سيدى عواد مشتها ..

غندور : المكنة مالهاش أسياد ..

سلبيه وجودة : المكنة مشيت بايدينا (مشيرين بأيديهما) .

صفوان : والبنى آدم سيد المكنة .. (مشيرا الى الجمع)

الخضيرى : (للعمدة) للدرجة دى يا عمدة وساكت ..

سليم : يا عمدة قوم هات المأمور ..

جمع الأعيان : (من حول العمدة) يا عمدة قوم هات المأمور .. يا عمدة قوم .. هات المأمور ..

العمدة : (يلتفت لأخيه) سليم خلاص .. وقع المحذور .. (ثم للأعيان وهو يقف) أنا حا أقوم لكن .. خطدور (ويلتفت للأهالى مستديرا لسليم والأعيان) ..

فى مثل هذه المواقف نحس بتدخل الكاتب الخفى لكى يشق مجرى من عندياته للصراع ينهى به مسرحيته لأنه يبدو أن المجرى الطبيعى قرر أن يستمر الى ما لا نهاية لدوران الأحـداث فى حلقات مفرغة نتجت عن النمطية البحتة والمجردة التى سيطرت على سـلوك الشخصيات والتى لم تمنحها فرصة أن تتطور وأن تطور معها الصراع الى نهايته المحتمة :

الأعيان : العمدة ناوى يعمل ايه ؟

سليم : (يهز العمدة) عرفنا ناوى تعمل ايه ؟

العمدة : (موجها حديثه لشيخ الخفراء) اطلع قوامك يا أبو مندور (شيخ الخفراء يتقدم) خلى الغفر على الكفر تدور (شيخ الغفر يرفع البندقية) وتنادى على اللى ما جاش يسمع .. عز المسا وفى الفجرية ان احنا فضلنا الأنفع ..

جودة : (يلاحقه) والمكنة بقت اشتراكية ..

العمدة : المكنة بقت اشتراكية .. (الأهالى يصفقون مرددين وراء العمدة وهـم يغادرون المسرح متجهين الى الكفر) المكنة بقت اشتراكية .. المكنة بقت اشتراكية ..

وينزل ستار الختام على هذه النهاية الساذجة التى تذكرنا بنهايات الأوبريت الغنائى حين ينتصر الطرف الخير فى الصراع انتصارا طفوليا ٠٠ ولكننا نغفر هذه الطفولية لأن اهتمام الفنان منصب أساسا على التراكيب الموسيقية التى تؤكد هذه النهاية بتشكيل هارمونى خلاب يجعلنا ننسى أية ثغرات ضعف أخرى ٠٠ هذا اذا اعتقدنا أن المضمون الساذج الذى تحمله الأوبريت فى أحشائها عبارة عن ثغرة ضعف ٠٠ أما فى المسرحية التقليدية فالمضمون الساذج لا يغتفر أبدا وخاصة أن هذه المسرحية كتبت لمسرح الكبار ولم تؤلف خصيصا لمسرح الأطفال ٠٠

فى مسرحية « عطوة أفندى قطاع عام » تتراوح شخصيات نعمان عاشور بين الشخصيات المتطورة والشخصيات النمطية طبقا لما يتطلبه الموقف الراهن وقد وفق فى المزج بين النوعين بحيث لم نشعر بحدود فاصلة بينها لأنه وضع كل الشخصيات فى خدمة الحدث عن طريق مساهمة كل شخصية بالقدر الذى تتيحه لها مكوناتها وامكانياتها ٠٠ فشخصية السنى الفنجرى على سبيل المثال عبارة عن شخصية نمطية بحتة ٠٠ فهو خادم المحل وحامل المبخرة وصريع الغيبيات ٠٠ وبالرغم من نمطيته فالكاتب لا يغمطه حقه فى الدراسة ٠٠ بمعنى أنه يضيف الى شخصيته اللمسة تلو الأخرى على نفس الجانب المرئى لنا للايحاء بالستار الخادع الذى يحاول الحاج حسنين أبو المال صاحب « بقالة الأمانة » أن يلف نفسه وتجارته به حتى لا تخطر على بال العملاء حقيقته القائمة على الغش والسوق السوداء والتلاعب بالعرض والطلب ٠٠ ولعل شخصية السنى الفنجرى تتمشى مع الخلفية التى تتحرك أمامها وتتمثل فى زاوية الصلاة التى ألحقت بالمحل كما تدل الكلمات المنقوشة بالخط الأخضر البارز « بيت الله » وتحتها بالأسود « ادخلوها بسلام آمنين » ٠٠ ويستغل نعمان عاشور شخصية السنى فى الايحاء بجو الغيبيات والتهويمات والخداع والغش عندما يرتفع الستار فى أول فصل ونجد السنى يدور بمبخرته على معالم المكان ٠٠ مكتب الحاج ٠٠ وباب المحل ٠٠ ويستمر لحظات وهو يدور بالمبخرة يحاول أن يملأ جو المكان بدخان البخور ٠٠ وبين خطوة وأخرى يتجه الى باب صالة البيع ويرفع المبخرة الى أعلى مناديا :

السنى : يا واد زود المستكة يا واد خلينا نبخر المحل على أصوله (ثم ينادى) عم على ٠٠ عم على ٠٠

عم على : (يأتى من صالة البيع) جرى ايه يا سنى على الصبح ؟

السنى : (رافعا المبخرة فى وجهه وهو ينفخ فيها) خليه يزود البخور

مستكه لوجه النبى حبتين ·· مستكه يا عم على ·· (وهو ينفث الدخان فى وجهه) قول للواد فتحى على حبتين مستكه ··

عم على : (وهو يتراجع) طب حاسب ·· حاسب··حتعميلى عنيه بالبخور بتاعك اديله يا واد ·· خليه يعبأها دخان ··

فتحى : بقى واخد ربع كيلو مستكه النهارده ··

عم على : كمل له تلات تربع ·· بخر يا سنى ·· بخر ·· املاها ضباب·· (السنى وقد وضع له فتحى بعض المستكة يعود بالمبخرة الى المكان من جديد ينفخ ·· وينفخ كأنه يريد أن يغطى المسرح كله بالدخان)

فتحى : (الذى كان قد اتجه الى الخارج يعود بسرعة يجرى ناحيته) وقف يا سنى عندك ·· وقف ما تبخرش ·· استنى ··

السنى : (يلتفت اليه غاضبا) جرى ايه يا واد ·· انت حتتدخل فى شغلنا كمان ؟

عم على : (وقد جـــاء على الخناقة خارجا من وراء الحائط) سـيبه لحاله يا فتحى فرحان بالمصلة ·· هنيالك يا عم ·· والله ولقيت لك شغله تتسلى علينا بيها ·

السنى : (المبخرة فى يده يحركها ناحيتهم) وحدوا الله ·· وحدوا الله (وهو يهتز)

وهكذا عن طريق اللمسات السريعة المتلاحقة التى تبلور هذا النمط أمام الجمهور استطاع نعمان عاشور أن يوحى بالجو العام للمسرحية وأن يمهد المتفرج أو القارىء نفسيا للتشبع به وخاصة أنه يستعمل هنا حاسة الشم عنده فيشيع فى المسرح كله رائحة البخور النفاذة مما يجعل الجمهور يمر بنفس الحالة النفسية التى تمر بها الشخصيات وبالتالى تزداد سيطرة المؤلف على متذوقى عمله وتصـــير الصلة بينهم وبين العمـــل أكثر قوة وفاعلية ·· لأن ثبـات النمط على خصائصه العـامة يساعد الكاتب فى استغلاله كخلفية حسية للايحاء بالجو الذى يريد أن يشيعه فى النص ·· وميزة وجود هذا الجو الخاص أنه يسلب الجمهور أية مقاومة لرفض أى جزء فى النص ·· لأنه يلعب دورا أشبه بدور التنويم المغناطيسى ··

ولقد حاول نعمان عاشور فى هذه المسرحية القيام بتجربة جديدة للاستفادة من خبرته فى خلق الأنماط وذلك عن طريق مزج كل من الجانب النمطى والجانب المتطور فى الشخصيات الأخرى ·· ولقد نجح فى هذا الى

حد كبير لأن مشكلة التأليف الأولى لم تكن شغله الشاغل اذ أن المسرحية عبارة عن اعادة للصياغة الدرامية لأولى مسرحياته « المغماطيس » والتى لم نستطع الحصول على نسخة خطية منها لدراسة هذه القضية لأنها لم تنشر ، ولأن مسرحية « عطوة أفندى قطاع عام » هى اعادة صياغة لمسرحية « المغماطيس » فقد قام نعمان عاشور بدور الصانع المحترف أكثر منه بدور الفنان الخلاق ولذلك استطاع أن يمزج بين الجانب النمطى والمتطور فى الشخصية الواحدة على مهل وفى تؤدة بعيدا عن حمية الخلق وحمى اخراج العمل الى الوجود٠٠وقد استغل الجانب النمطى فى الايحاء بالفكرة الكامنة وراء وجود الشخصية والتى تمنحها طابعها المختلف عن الشخصيات الأخرى ٠٠ بينما استفاد من الجانب المتطور فى ادارة دفة الحوار وتطوير مجرى الصراع الى نهايته المحتمة ٠٠

فعطوة أفندى بطل المسرحية يمثل النمط التقليدى للموظف الصغير المطحون تحت وطأة الاستغلال والرأسمالية الجشعة الممثلة فى الحاج حسنين أبو المال صاحب التجارة الضخمة والرابحة ٠٠ وبينما يركز الكاتب على هذا الجانب النمطى نجده يحاول ابراز الضغوط النفسية والاجتماعية التى يعانى منها عطوة أفندى والتى تدفعه الى الثورة على الأوضاع المجحفة للقطاع الخاص والتطلع الى العمل بالقطاع العام حيث يضمن مستقبله وكرامته واطراد تقدمه الاقتصادى عن طريق المشاركة فى الأرباح والمكافآت والعلاوات ٠٠ ولم يحدث أى انفصام بين الجانب النمطى والجانب المتطور فى شخصية عطوة أفندى لأن التفاعل بين الجانبين كان مستمرا طوال وجود الشخصية على المنصة ٠٠ وذلك على عكس ما حدث بالنسبة لشخصية الحاج حسنين التى تغلب فيها الجانب النمطى على المتطور فجاء الجانب الأخير مفتعلا ومفروضا عليها وبالتالى نتج شبه انفصام بين الجانبين ٠٠ لأن نعمان عاشور ألقى بكل ثقله بجانب الخط النمطى فى معظم المواقف التى وقفتها الشخصية ثم تذكر قبل نهاية المسرحية بقليل جدا أن عليه أن يطور الشخصية لكى يضع حدا ينهى به مسرحيته والا دارت فى حلقة مفرغة ٠٠ فافتعل حادثة المسدس الذى حمله الدكتور غريب وهدد به الحاج الذى نجده يغير من سلوكه فى سرعة غير مقنعة وغير مبررة تبريرا كافيا لأنه لم يمهد لهذا التغيير فى أثناء وضع الخطوط العامة المميزة للشخصية :

الحاج : أنا عرفت كل حاجة يا محمود ٠٠ مالوش داعى الكلام ٠٠ الشبكة شبكتك ٠

عطوة : حصل ٠٠

الحاج : والمحل اللى فيه بتاعك ..

محمود : آهو دا اللى لا يمكن يحصل ..

الحاج : احنا مش اتفقنا يا محمود ..

محمود : وأنا ضامن يكون وراها حاجة دى كمان ؟

الحاج : مافيش الا الضرايب والتموين .. وعندك عطوة أفندى ..

عطوة : أنا قطاع عام .. أنا قطاع عام .. (رافعا يديه محتجا) ..

الحاج : خلصنى يا محمود .. أنا مستعد أتنازل عن كل حاجة ..

ومن الواضح أن عملية تلازم الجانبين النمطى والمتطور فى الشخصية ليست بالأمر السهل .. لأنها تستلزم من الكاتب الحيطة الكاملة واليقظة التامة والوعى الحاد لمسار الشخصية وسط الأحداث .. بمعنى أن يضع الكاتب عينا على الجانب النمطى وأخرى على الجانب المتطور .. ويركز على أحدهما كلما تطلب الموقف هذا حتى يصل بالشخصية الى نهاية مسارها الطبيعى وسط خطوط الصراع دون تدخل منه أو فرض حلول معينة ينهى بها المسرحية ، لأن الكاتب بمجرد أن يخلق خطوط الصراع فى افتتاحية مسرحيته يتحول بعد ذلك الى مجرد ملاحظ للشخصيات الذى تتولى شق المجارى الخاصة بهذه الخطوط وذلك بما يتمشى مع طبيعتها وكيانها وظروفها .. ولا يتعدى دور الكاتب الملاحظة والتوجيه والمراقبة لأنه يملك النظرة الشاملة الى العمل الفنى ككل .. وهى النظرة التى لا تتاح للشخصية المنغمسة فى غمار الأحداث .. وهذا لا يعد ذريعة للكاتب لكى يحول دوره من الملاحظة والتوجيه والمراقبة الى الفرض والتدخل والعسف ..

فى مسرحية « ثلاث ليالى » يقدم لنا نعمان عاشور أنماطا على ثلاثة مستويات .. فى « الليلة البيضاء » يقدم لنا الشخصيات النمطية التى تمثل الطبقة الأرستقراطية المندثرة وفى « الليلة السوداء » يقدم لنا الأنماط التى تبلور طبقة البورجوازية الصغيرة ، وفى « الليلة الحمراء » يقدم لنا الأنماط التى تصور الطبقة الشعبية الكادحة..وقد بلغت عنايته بالمضمون الاجتماعى حدا جعله يحيل الشخصيات الى مجرد ملامح للواقع المعاصر وبالتالى تحولت كلها الى أنماط لا تمثل نفسها بقدر ما تمثل الخصائص العامة للمضمون الاجتماعى .. وهو يكتفى بدراسة جانب واحد من كل شخصية طالما أن هذا الجانب يبلور اللمحة الاجتماعية التى يرغب فى ايرادها . وهو بهذا يمنح المضمون اهتماما يطغى على اهتمامه بالشكل

٠٠ مما أصاب المسرحية بالكثير من الأورام والنتوءات والتجاعيد التى تمثلت فى بعض الدوائر المفرغة التى دار فيها الحوار ، والثبات العجيب الذى لزمته الشخصيات والتكرار فى بعض المواقف وركود الأحداث فى بعض أجزاء الفصول الثلاثة ٠٠

وكثيرا ما تتحول شخصيات الكتاب الذى يضعون الاعتبار الأول للمضمون الاجتماعى الى مجرد أنماط مسطحة لأنهم يخضعون الشكل الفنى للتركيب الاجتماعى ٠٠ وبذلك لا يحق لأية شخصية أن تدخل العمل الفنى الا اذا كانت تمثل لمحة اجتماعية معينة لأنها جواز المرور الذى بدونه لا يسمح لها بشغل أى فراغ ٠٠ وبمعنى آخر : لا توجد الشخصية لأن لها كيانا ذاتيا خاصا بها ومتفاعلا مع باقى عناصر المسرحية ولكن لأنها تمثل طبقة اجتماعية معينة أو اتجاها اقتصاديا معينا أو مرحلة تاريخية بالذات ٠٠ وينتهى وجودها عندما تقوم بهذه المهمة ٠٠ لأنه لا يهم أن نتعرف عليها بالذات من خلال التفاصيل الثانوية واللمسات الجانبية ولكن ما يهم حقا هو التعرف على الجانب الاجتماعى من خلالها وبعد ذلك لا يصبح لتواجدها معنى آخر ٠٠ وهذه الحقيقة تهدد كيان العمل نفسه لأن وجوده ربما انتهى بانتهاء الفترة الاجتماعية التى يستمد منها مضمونه وبذلك يتحول الى مجرد صورة فوتوغرافية أو تقرير تسجيلى لها وبالتالى يخرج من ميدان الفن الى مجال الدراسات الاجتماعية ٠٠

ونحن لا نتذكر الشخصية ولا نخلدها لأنها تستمد وجودها من خارج العمل ولكن لأن وجودها ينبع من داخلها ومن صميم العمل نفسه ٠٠ فلم يخلد هاملت لأنه يمثل الحيرة والتردد والشك والريبة ولكنه خلد لأنه هو هاملت بالذات بشحمه ولحمه الذى لا يمثل أى معنى آخر سوى معنى وجوده هو داخل وجود معين ممثل فى العمل الفنى٠٠وكذلك الحال بالنسبة لعطيل الذى لم يخلده الناس لأنه يمثل الغيرة والشك والدماء الساخنة ولكن لأنه عطيل الذى تعرفنا على ملامحه الخاصة من خلال مسرحية «عطيل» الذى خلق داخلها ٠٠ وبالتالى فلا وجود له خارجها ولا مصدر لحياته من أى عامل آخر سواء كان اجتماعيا أو اقتصاديا أو نفسيا أو تاريخيا٠٠٠الخ ٠ ولعل هذا هو السبب المباشر فى خلود أعمال شكسبير ومسرحياته ٠

فى « الليلة البيضاء » ـ أولى الليالى الثلاث ـ يرسم نعمان عاشور حدودا واضحة لكل شخصية ولا يسمح لها على الاطلاق بأن تتعداها ٠٠ فالجانب الذى تمثله الشخصية يلح عليها فى كل خطوة تتحركها ويتحكم فى سلوكها وفى كل كلمة تنطقها ٠٠ وربما كان لهذا فائدة التركيز الدرامى والتكثيف الفنى بحيث لا يسمح بدخول أية تفاصيل جانبية على

حساب جمالية الشكل ٠٠ ولكن اذا ظلت الشخصية رهينة هذه الحدود فانها تفقد كيانها الخاص ٠٠ ولا يعنى هذا أن تنطلق الى أى آفاق يشطح خيالها اليها ولكن فى الحدود التى يتيحها الشكل الفنى ، وهى لا شك حدود رحبة لا تعرف هذا التعسف الواضح الذى يمارسه نعمان عاشور عليها ٠٠ ولنأخذ شخصية سعيد فى « الليلة البيضاء » دليلا على الالحاح الاجتماعى المتزايد الذى سيطر على فكر المؤلف أثناء خلقه للشخصيات٠٠ فنجد أن كل كلمة ينطقها سعيد عبارة عن حقد دفين على الأوضاع الاجتماعية الجديدة التى أطاحت بطبقته الأرستقراطية والبورجوازية والرأسمالية والاقطاعية ٠٠ وهذا حقيقى ونابع من كيانه ووضعه الاجتماعى ٠٠ ولكن عندما لا نعرف عن سعيد سوى هذا الحقد الاجتماعى فان شخصيته تموت بانتهاء هذه الطبقة الحاقدة ٠٠ وسوف ينهى الزمن وجودها ان عاجلا أو آجلا ٠٠ أى أن حقد سعيد ليس حقدا خاصا به ولكنه حقد طبقته عموما ٠٠ وهو فى هذا لا يختلف عن حقد وجدية وفوفو وزيزى ورشيدة ٠٠ وبذلك تحولت « الليلة البيضاء » الى تسجيل بيانى للحقد الذى تمارسه الطبقة المندثرة على الطبقة الكادحة الجديدة والتى يمثلها الخادم منصور الذى لم يخرج عن حدود النمط هو الآخر ٠٠ ولعل نعمان عاشور اكتفى بهذا التسجيل لأنه يبدو أن اهتمامه بخلق الشخصيات وتطويرها لم يكن شغله الشاغل على الاطلاق ٠٠

فى « الليلة السوداء » ـ الليلة الثانية من الليالى الثلاث ـ يخضع الكاتب تطور الحدث لكل العوامل الدرامية والحيل المسرحية الممكنة حتى لا يكلف نفسه مشقة تطوير الشخصية ٠٠ فالعقدة تدور حول خجل الأسرة من نشر نعى الأب على أساس أنه كان سمسارا للأراضى والعقارات ٠٠ وتظل الشخصيات فى حيرة من أمرها لا تحاول تطوير تفكيرها أو سلوكها حتى يأتيها الفرج فى صورة النعى الذى نشره المستشار توفيق شقيق الأب المتوفى ونعاه فيه على أنه وسيط تجارى وليس سمسارا ٠٠ عندئذ تتضاعف حرقة البكاء لدى أفراد الأسرة على الأب الذى مات وسيطا تجاريا٠٠ولعل الموقف بهذا الأسلوب يحمل فى طياته الكثير من السخرية اللاذعة والتهكم المرير من حرص البورجوازية الصغيرة على التمسك بأذيال المظاهر الكاذبة وأهداب القشور الزائفة ٠٠ ونحن لم نشعر بثبات الشخصيات النمطية ـ كما أحسسنا من قبل فى « الليلة البيضاء » ـ لأن الكاتب حرص على تطور الحدث فى الخلفية الدرامية وراء الشخصيات وبالتالى نجح فى ايهامنا بتحرك الشخصيات وتطورها ـ كما هى الحال عندما تركب قطارا ثابتا يتحرك بجانبه قطار آخر فتتوهم أن قطارك هو الذى يتحرك ـ ولكن الايهام لم يستمر حتى نهاية المسرحية اذ أن الخصائص

الثابتة فى الشخصيات النمطية عادت لتضع اللمسات النهائية ، وتؤكد لنا اصرار الشخصيات على الاحتفاظ بالمظاهر الاجتماعية الزائفة :

عدلى : فى النعى الثانى برضه وسيط تجارى ٠٠ ياما كان وسيط تجارى واحنا منعرفش يا خسارة يا بابا ٠٠

الأم : أمال انتو كنتوا فاكرين ايه ؟

حمدى : سمسار ٠٠ أبويا كان سمسار ٠٠ عاش سمسار ومات سمسار (ويقلب الجريدة) أهو ٠٠ أهو النعى الحقيقى ٠٠ أهو تلات سطور على قدنا ٠٠ سمسار ٠٠

عليه : انت كتبت سمسار ٠٠

حمدى : أراضى وعقارات ٠٠

عدلى : قبل ما يموت كان كده ٠٠ لكن بعد ما مات ٠٠

عليه : مات وسيط تجارى ٠٠

عدلى : يا خسارة يا بابا ٠٠ يا بابا ٠٠ يا بابا ٠٠

العمة : عدلى يا ابنى يا حبيبى ٠٠

عدلى : أبويا مات وسيط تجارى ٠٠ مامتش سمسار ٠٠ وسيط تجارى يا أستاذ اسماعيل ٠٠ وسيط تجارى ٠٠

الأم : ادخلى باخوك جوه يا عليه ٠٠

عليه : تعالى يا عدلى ٠٠

عدلى : يا خسارة يا بابا ٠٠ يا بابا ٠٠

وينزل ستار الختام مؤكدا ثبات الشخصيات النمطية وتطور الحدث مما أدى الى نوع من الانفصام بين الشخصية والحدث ٠٠ لأنه من المفروض أن ينبع الحدث من سلوك الشخصية وتفكيرها ٠٠ ولكنه فى هذه المسرحية فرض عليها من الخارج عن طريق النعى الذى نشره المستشار شقيق الأب المتوفى ٠٠ وبالتالى لم يكن للشخصيات دخل فيه ٠٠ ولكنها رضخت له لأنه تمشى مع تفكيرها البورجوازى الصغير ٠٠

فى « الليلة الحمراء » يعود نعمان عاشور الى الاستعانة بالشخصيات المتطورة فى تطوير الحدث من داخل النص نفسه بعيدا عن أية مؤثرات دخيلة أو خارجية ٠٠ فيقدم لنا شخصية ميمى غانية الحى وفنانته التى

جار عليها الزمن والتى وجدت العطف والحنان أخيرا فى كنف الأستاذ فهمى الموظف الأعزب الذى يقيم وحده ٠٠ وقد اعتمد نعمان عاشور على هاتين الشخصيتين فى تطوير مجرى الصراع وأضاف اليهما الشخصيات النمطية لتوسيع أبعاد هذا الصراع ٠٠ فالأسطى حنفى عبد العزيز حلاق وفنان ومطرب وملحن من هذه الأنماط التى تتكاثر فى شارع محمد على ٠٠ وكذلك المعلم بتلو الجزار والطبال الذى يهوى المغنى والسهر ٠٠ والأسطى زكى زجزج عازف العود وابن الليل والحظ ٠٠ والمعلم فتوح العربجى سابقا وحاليا لا شىء والحاج عبد الجليل تاجر الحبوب والعلف وغاوى السهر والفرفشة ٠٠ كل هذه الشخصيات النمطية تساعد الشخصيات المتطورة على القيام بدورها فى توجيه دفة الأحداث الوجهة المناسبة لها والمتمشية مع طبيعتها ٠٠ ولعل هذا هو الدور التقليدى الذى ارتبط بمهمة الشخصيات النمطية وأهمية وجودها داخل النص ٠٠ لأنها عاجزة بطبيعتها عن القيام بتطوير الحدث لأنها لا تستطيع تطوير نفسها ٠٠ وتطوير الحدث مرهون بتطور الشخصية لأنه لا يمكن الفصل بين الاثنين ٠٠ فليس الموقف الدرامى سوى الشخصية داخل الحدث ٠٠ واذا فصلنا هذا عن ذاك لم يعد هناك موقف درامى ٠٠

فى مسرحية « بلاد بره » ترتفع نسبة الخصوبة الدرامية الى الحد الذى تصبح فيه من الصعوبة بمكان تحديد الشخصيات النمطية وفصلها عن الشخصيات المتطورة ٠٠ فبعض الشخصيات تجمع الجانبين : النمطى والمتطور فى آن واحد طبقا لما يتطلبه الموقف ٠٠ فمحمد النمس شخصية نمطية عندما يمثل العامل الجاد والمكافح الصلب المتطلع الى مستويات جديدة من المعيشة والمتميز بوعى متفوق ٠٠ ولكنه شخصية متطورة نابضة بحياتها الخاصة لأنه لا يتميز بجفاف الطبع أو ثقل الظل وانما على لسانه سخرية ابن البلد ٠٠ وهو فى هذا يتناقض مع نمط المكافح الصلب التقليدى الذى يأخذ الحياة مأخذ الجد المبالغ فيه فيتحول وجوده الى تجسيد حى للجهامة والعبوس والصرامة والكآبة ٠٠

وكذلك الحال بالنسبة لابراهيم النمس شقيقه الأصغر الذى يعد شخصية نمطية عندما يمثل ميوعة جيله وصبيانية عصره وضيقه بنفسه وبكل ما حوله ٠٠ ولكنه يعد شخصية متطورة فى سهولة انقياده وتناقضها مع عناده السريع ٠٠ والتناقض من أهم صفات الشخصية المتطورة لأنه دليل على وجود الصراع المؤدى الى تطورها ٠٠ أما الشخصية النمطية فيندر أن تقع صريعة لهذا التناقض لتوازى خطوطها وتحديد سيرها ٠٠ أما اذا كان التناقض هو الصفة الأساسية للشخصية النمطية فانه يكون

فى هذه الحالة نمطيا بمعنى أنه لا يؤدى الى صراع وتطور ٠٠ اذ أن الكاتب يجعل من الشخصية النمطية صورة فوتوغرافية للتناقض الذى لا يؤدى الى التطور بل يقف عند حدود التصوير ٠٠

أما شخصية سالم شبوكشى فهى شخصية نمطية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ٠٠ ولا ينكر نعمـان عاشور هـذا بل يقرر نمطيتها فى تعريفه بالشخصيات حين يقول :

« يقترب من الستين ٠٠ يحمل كل صفات الصبر والمثابرة ومجاراة الواقع وحكمة الرضا به ٠٠ خادم وخدوم ٠٠ يعرف حقيقة موضعه وحقيقة الظروف والشخوص المحيطة به ٠٠ ويقيم علاقاته بكافة الجهات على أساس انسانى وبفلسفة قانعة ٠٠ ولكنه غير مستسلم ٠٠ وانما هو مسالم ٠٠ وسالم بالاسم والفعل ٠٠ ولولا التطور الجارف لظل يرتدى الطربوش ٠ زوج الست رحمة فى النهاية ٠٠ » ٠

ولا يقصد نعمان عاشور هنا بالتطور سوى التطور الاجتماعى وليس التطور الدرامى للشخصية ٠٠ ولكن الجانب النمطى فى الشخصيات قد خفت حدته عما كانت عليه فى المسرحيات السابقة فبرغم أن الست رحمـة تمثل الحماة التقليدية فانها على حد قول المؤلف فى تعريفه بها : « هى الحماة٠٠فى أضعف صورة٠٠» صحيح أنها منطلقة دائما لا تعرف السكوت وتمنح لنفسها الحق على كل من حولها لتسيطر عليهم وتحركهم ٠٠ ولكنها لا تلتزم بهذه الحـدود التقليدية بل تمثل أيضـا « المفتاح الناطق الطلق لبيئتها بكل ما فيها من انبعاثات العمق والسطحية ٠٠ التماسك والتفتت ٠٠ الصبر والتمرد ٠٠ تركيبة خاصة متناسقة من هذه المتناقضات حتى فى لبسها وأناقتها بين الملاية السوداء ٠٠ والفستان الشيك الحديث ٠٠ وفى مقارعتها للنمس ٠٠ » وهذه المتناقضات تساعد على تلاشى النمطيـة المسطحة فى شخصيتها وبالتالى تزول الحدود بين ما هو نمطى وما هو متطور مما يؤدى الى التركيبة الخاصة التى يتكلم عنها نعمان عاشور ٠٠

أما سعاد زوجة محمد النمس وابنة رحمة فتعد تركيبة عجيبة من مستويات نمطيـة متعددة فهى « بنت البلد » بكل تلقائيتها وسطحيتها وطيبتها ٠٠ وهى « بنت زمان » التى نشأت لتكون زوجة تعيش فى كنف زوجها وتلد له البنين والبنات ٠٠ وهى فى نفس الوقت الزوجة التقليدية الساعية الى الخلفة أو كما يقول نعمان عاشور سليلة أمهاتنا القدامى ٠٠ » ولعل تعدد المستويات النمطية قد أظهرها لنا كشخصية متطورة ومتحركة زاخرة بالحياة ولكن الى حد محدود لأن المستويات النمطية الثلاثة تتقارب

من بعضها البعض الى الحد الذى تكاد تتحد فيه فى خط واحد ٠٠ فلا شك أن نمط « بنت البلد » يحمل فى طياته الكثير من خصائص نمط « بنت زمان » ٠ و « بنت زمان » ما زالت هى الزوجة التقليدية الساعية الى الخلفة ٠٠ ولكن تفاعل المستويات النمطية الثلاثة قد أفاد شخصية سعاد وجنبها الكثير من الملل والرتابة والتكرار والجمود والثبات ٠٠

أما بدرية فؤاد فتنتمى الى عالم الشخصيات النمطية التقليدية وهى تحمل كل خصائص نمطها دون استثناء ٠٠ فليس لها صفات خاصة بها بل تتحرك فى حدود قالب طبقتها وبيئتها وتستعمل نفس التعبيرات الشائعة ٠ ولعل تعريف الكاتب بها وتطبيقه له على النص خير دليل على ذلك :

« تغلبها صفات بنت اليوم فى كل تصرفاتها ٠٠ مادية الحس والجسم ٠٠ سطحية التفكير ٠٠ تدور حول نفسها وتعرف طريقها جيدا فى بداهة عملية ٠٠ مأساتها انها خلقت امرأة ٠٠ أنوثتها فى أناقتها ٠٠ اقتنائية الروح ٠٠ خجل العذارى أضعف من أن يلامس خدودها ٠٠ تتحرك بحيوية ٠٠ بين الخامسة والعشرين والثلاثين ٠٠ قادرة غادرة ٠٠ ودائما آخر موضة فى الملبس والشعر وشرابها وحذائها ٠٠ ورميل الحواجب ورموش العينين وصبغة الأظافر ٠٠ خطيبة على زلط ٠٠ الباشمهندس الى جاى ٠٠ ابن رحمة ٠٠ » ٠

والدكتور فخرى شقيق بدرية هو نمط آخر بدوره ٠٠ يمثل نمط المصرى الذى عاش فترة طويلة من عمره فى الخارج وفقد جذوره القديمة فى بلده بعد أن بهرته أضواء المدينة الغربية والحضارة الأوروبية وأصبح متعبدا فى محرابها ليل نهار ٠٠ وهو لا يحيد عنها قيد أنملة ٠٠ وكان تمسكه الشديد بها واصراره الغبى عليها سببا رئيسيا فى نمطيته المجردة ٠٠ فالانبهار الشديد بشىء يفقد الانسان المقدرة على الرؤية الشاملة والنظرة المتفحصة والأصالة الفكرية مما يحيله الى مجرد صورة مكررة وشائهة من نمط هؤلاء الذين ساروا فى موكب الانبهار دون أن يعرفوا سببا لذلك سوى المظاهر الزائفة والبريق الخادع ٠٠ ولكن تفكيرهم لم يصل الى كنه الدافع الذى أدى بهم الى هذا الانبهار ٠٠ ولو استطاع تفكيرهم أن يصل اليه لما وقعوا ضحايا هذا الانبهار ولاستطاعوا التطور بحياتهم الى الوجهة التى يؤمنون بها فعلا وليس الى الاتجاه الذى لا يمتد الى جذور وجودهم وأصول كيانهم ٠٠

هناك نمط آخر غريب يتمثل فى ولى الدين الدرمللى بيه الذى ينتمى الى نفس عالم الأنماط الذى ينتمى اليه السنى الفنجرى فى مسرحية « عطوة

أفندى ـ قطاع عام » ٠٠ فالكاتب يستغله كخلفية درامية تبلور التجمد والتحجر ٠٠ فقد أغرم بكل ما هو فرعونى وأثرى وقديم ويظن أنه فى الامكان اعادة عقارب الساعة الى الوراء ٠٠ وقد أدى ظنه هذا الى انعزاله كلية عن حركة المجتمع رغم اندماجه الواضح فيها ٠٠ وهو خير من يمثل نمط الهارب من وقائع الحياة وايقاعها ٠ ولكن سلوكه لا يتعدى هذه الحدود التى رسـمت له وميزت شخصيته النمطيـة والتى كانت عالة فى بعض الأحيان على تدفق الأحداث وتسلسل المواقع ٠ ولكن لأن المسرحية تزخر عموما بخصوبة درامية عالية فقد زالت الحدود بين الشخصيات النمطيـة والمتطورة واندمجت كلها فى النص الدرامى ٠

فى مسرحية « سر الكون » يتأكد لدينا الى أى حد كان نعمان عاشور مغرما بتوظيف الشخصيات النمطية فى مسرحياته ، لدرجة أنه يستدعيها فى تجمع درامى جديد ينهض عليه بناء « سر الكون » ٠ ذلك أن من طبيعة الشخصية النمطية سهولة انتقالها من نص الى آخر ما دامت قادرة على شغل الفراغ الجديد ٠٠ أما الشخصيات المتعددة الجوانب والأبعاد فغالبا ما تكون أكثر ارتباطا بالنسيج الدرامى الذى وردت فيه لأول مرة ، ومن ثم يصعب بل يستحيل فصلها عنه وتوظيفها فى نسيج آخر ٠ ومع ذلك كان نعمـان عاشور فى منتهى القلق لحرصه على الاتحاد العضـوى بين الشخصـيات القـديمة ونسيج المسرحية الجـديدة ، يقول فى مقدمته للمسرحيـة :

« حين أتممت كتابة المسرحية ٠٠ بل وعلى مدار العام الذى قطعته فى تأليفها ٠٠ وأنا أراجع كل مشهد أكتبه بحرص بالغ ٠٠ وفى ذهنى دائما هذا السؤال القلق ٠٠ ترى هل نجحت فى أن ألتقط الشخصية من نصها القديم وأبعد عنها كل شوائب ماضيها لتكون شخصية جديدة الكيان ٠٠ منفصلة الوجود غير جاهزة التكون ٠ وقد اقتضانى هذا القلق ، الكتابة ببطء شديد حتى لأذكر أننى فى احدى المراحل ٠٠ كدت أعدل نهائيا عن اتمـام المسرحيـة لمجرد توهمى بأن بعض الشخصـيات يشوب رسـمها وتجسيدها ظلالا قوية من حياتها فى المسرحيـات السابقة التى اخترتها منها ٠ ومن حسن الحظ ان كان تحت يدى وأنا فى الكويت وطوال شهور كتابتى للمسرحيـة النصـوص الكاملة لمسرحيـاتى حيث عاشت هـذه الشخصيات من قبل ٠٠ ولكم رجعت اليها فى تعقب أدق الملامح ٠٠ لكن الشىء الذى كان يضنينى أكثر من ذلك فعلا ٠٠ هو ذاكرة خيالى ٠٠ التى كانت تحتفظ على شاشتها دائما بمشاهداتى السابقة الحية لهذه الشخصيات وهى تدب على خشبة المسرح ٠٠ ثم طاقة مخيلتى ٠٠ وأنا أحاول تجسيدها

من جديد ٠٠ ومشاهدتها حين سيجرى تمثيلها فيما بعد ٠٠ يوم يقدر لها أن تعرض على الجمهور المشاهد ٠٠ قبل القارىء المتابع ٠٠ » ٠

وعلى الرغم من نمطية معظم الشخصيات الرئيسية فى مسرحيات نعمان عاشور السابقة ، فان الصعوبة التى واجهته فى مسرحية « سر الكون » تكمن فى أن الأصل فى القراءة الدرامية هو التجسيد المتخيل للكلام المكتوب على الورق ٠٠ بمعنى أن يضع قارىء المسرحية نفسه مكان المتفرج جنبا الى جنب مع مؤلف النص وهو يكتبه ، لأن النص المسرحى لا يكتب بداية للقراءة ، ولكنه يكتب أساسا للتمثيل ٠ ومن هنا يختلف تخيل النص المسرحى ممثلا وهو لا يزال على الورق ، عن تخيل النص القصصى أو الروائى المطبوع فى الكتاب ٠ ويؤكد نعمان عاشور على أن هذه البديهية من ألزم ما يجب أن نحرص عليه فى اشاعة الأدب المسرحى بين جمهور القراء ، اذ أن أصعب ما يواجه قارىء النص المسرحى هو الرجوع الأولى المتصل الى متابعة مجرد أسماء الشخصيات التى تكتب قبل النص ، مما يؤدى به أحيانا الى الاعراض عن متابعة القراءة كلية ، وذلك طبعا لافتقاره فى الأصل الدرامى الى التصور المسلسل المتتابع الذى يتيحه له من السطور الأولى مباشرة ، السرد الروائى أو القصصى ٠ فماذا تكون الحال اذا كان للشخصيات ، وبالذات شخصيات مثل هـذا النص الذى يقدمه نعمان عاشور ، تاريخ ووجود سابق فى مسرحيات أخرى ؟! ان المسرح على عكس ما فهم عندنا قبلا ، ليس قصة أو رواية يمكن سردها ، ولكنه بناء درامى حى لابد من تجسيده « مشخصا » حتى على الورق كما يقول نعمان عاشور ٠

ويحدد نعمان عاشور دافعه من وراء كتابة « سر الكون » فيقول ان من مواصفات المسرح الذى يكتبه رسم الشخصيات المستمدة من البيئة فى تلاحمها مع التطور الحادث ، وتفاعلها بكيانها الذاتى والاجتماعى ٠ أى فرديتها الانسانية والنفسية ووضعها الطبقى ، مع واقع الحياة المحلية ، فى الاطار الشامل للعصر الذى نعيشه ، مع التركيز المتلاحق على قيمة الشخصية وأهمية الدور الذى تلعبه فى خدمة التطور نحو المستقبل ٠ من هنا نبتت فكرة « سر الكون » كما يقول نعمان عاشور :

« ولقد جاءتنى فكرة كتابة هذه المسرحية ٠٠ وأنا غارق فى داخل ما يمكن أن أسميه ٠٠ الحوض الدرامى الضيق الذى وضعت نفسى فيه ٠٠ فقبلها توا وحتى مايو ١٩٦٧ ٠٠ كنت قد فرغت من كتابة مسرحية « بلاد بره » ٠٠ لأسجل فيها أوضح حقائق تطورنا الاجتماعى حتى تلك الفترة ولأرصد فى ثنايا فصولها ومشاهدها واقع البيئة ثم أخلص من كل

ذلك قبل عرضها ٠٠ ثم بعد وقوع أحداث ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ ٠٠ أن يكون التعبير الدرامى لما سبق النكسة وأدى اليها ٠٠ وهو امتداد السيطرة الرجعية فى شخصية ووضع نادر بك وعائلته ومن حـوله ٠٠ مصحوبا بظهور القوى الجديدة التى تمثلها الطبقة العمالية التى يعبر عنها محمـد النمس بموقفه ونظرته وتطلعاته ٠٠ ولهذا فكرت أيامها فى تغيير عنوان المسرحية ٠٠ من « بلاد بره » الى « النكسة » ٠٠ ثم تتابعت أحداث الواقع ٠٠ فأغرقتنى فى داخل حوضها الدرامى اللعين ٠٠ وعشت بعدها ٠٠ كما عشنا جميعا فى دوامة متصلة من القلق والحيرة والتشتت ٠٠

وكان على ٠٠ لكى أعيد وصل ما انقطع من خيوط تأملى الدرامى ٠٠ اما أن أهجر الواقع وأنأى عنـه ٠٠ مستلهما التـاريخ أو الأسطورة أو ما أشبه ٠٠ واما أن أرتد اليه ولكن فى غير هذا التحديد الذى فرضته على نفسى ٠٠ أو بالأحرى فرضته على طبيعة اللون الذى أكتبه من ألوان المسرح الاجتماعى ٠٠ وهنا وجدتنى عاجزا تماما عن أن أخلع جلدى لأتلون ٠٠ وكان على لكى أتابع الكتابة للمسرح أن أرتد الى الأصل الذى صـدرت عنه ٠٠ أو صدرت عنه مسرحياتى السابقة ٠٠ الشخصيات ٠٠ الشخصيات التى رسمتها ٠٠ ما هو مصيرها ؟ ما هو موقفها ؟ وما هى حقيقتها » ٠

أى أن عالم الدراما الواقعية عند نعمان عاشور بكل ما يزخر به من شخصيات لابد أن يواكب تطورات الواقع الراهن بنفس الشخصيات التى عاشت الواقع السابق ٠ ولكن هذا الأسلوب من الخطورة بمكان لأنه يمكن أن يدخل بالكاتب المسرحى فى طريق مسـدود يجبره على اجترار أفكاره وشخصياته القديمة حتى ولو بذل المستحيل فى تطويرها كى تناسـب الواقع الاجتماعى الجديد ٠ والدليل على وجود هذا الطريق المسدود لجوء نعمان عاشور فى المسرحية التالية « رفاعة الطهطاوى » أو « بشير التقدم » الى استلهام التاريخ ، وفى مسرحيته الأخيرة « لعبة الزمن » الى اسـتلهام الأسطورة بعد أن ضاقت حلقات الواقع وأصبحت تهدد بخنق شخصياته وقتل حيويته الدرامية ٠ ومن الواضح أن نعمان عاشور كان واعيا بهذا المأزق حين فكر فى هجر الواقع واستلهام التاريخ أو الأسطورة أو ما أشبه، أو فى الارتداد اليه ولكن فى غير هذا التحديد الذى فرضه على نفسه ، ولكن الشخصيات مهما كانت مغرقة فى النمطية ، ومهما كان ارتباطهـا العضوى بالواقع الراهن ، فان صلتها العضـوية بالنسـيج الدرامى للمسرحية التى وجدت فيها لابد أن يكون أقوى من كل هـذه الاعتبارات النمطية والواقعية والاجتماعية ٠

ولذلك نحن لا نتفق مع توفيق الحكيم عندما أكد لنعمان عاشور أهمية

الشخصيات التى خلقها فى مسرحياته على أساس أنها تستطيع أن تعيش خارج النصوص وبقوتها الذاتية . ذلك أن قوتها الذاتية مستمدة أصلا من النص الدرامى ، وقدرتها على العيش خارج النص ليس فى صالحها لأنه يعنى أنها تحولت الى نمط ينتمى الى الواقع المؤقت وليس الى مجال الفن الخالد . صحيح أن نعمان عاشور أخرج الى حيز الوجود شخصيات مثل عطوة أفندى والأستاذ رجائى والطواف وزينب الدوغرى بل عائلة الدوغرى بأكملها ، لكنه أخرجها الى حيز الوجود الدرامى وليس الى حيز الوجود الواقعى لأنه ليس من اختصاصه ولا قدرة له على ابتكاره وان كان فى استطاعته اعادة تشكيله وصياغته من خلال أعماله المسرحية .

ونحن لا ننكر أن نعمان عاشور نجح الى حد ما فى تصيد شخصيات لها تاريخها وحياتها وكيانها ، ولابد أن يكون لها تطورها أيضا . انها شخصيات لم تمت لأنها شخصيات حية لدرجة أن نعمان عاشور ظن أن الحياة يمكن أن تمتد بها لو أنه عنى بمعايشتها من جديد . وهكذا عاد ليضع يده من جديد على ما تصوره الخيط المقطوع ، لكنه أخطأ التصور لأنه كان الخيط المتكامل ، والا كان تصوره هذا يعنى أن مسرحياته السابقة ولدت مبتورة وفى حاجة الى تكملة ومع ذلك بدأ يتمعن بعمق ودقة كلية فى مسرحياته جميعها .. من خلال شخصياتها . ونترك المجال لنعمان عاشور كى يحكى لنا تجربته الرائدة برغم سلبياتها :

« وجاء الأمر وكأنه تطور طبيعى كان لابد أن يحدث بدون حاجة الى كل هذه المعاناة لأنه يتفق تمام الاتفاق مع طريقتى وأسلوبى فى التأليف للمسرح .. ذلك أنى لا أبدأ عادة بوضع مشروع البناء ولا أخطط لما أكتبه على أساس من فكرة مسبقة مرسومة القالب .. وانما أعايش الشخصيات لأكبر مدة ممكنة .. ثم أشرع فى كتابة المسرحية لها وليس فى جعبتى من مادتها كموضوع الا الخطوط العامة العريضة .. أو ما أسميه الاطار المرحلى لتطور حياة البيئة .. ومن ثم أترك الشخصيات لكى تندفع من داخليتى بعد أن أكون قد عايشتها بما يكفى .. أتركها لتتحرك وتتلاحم وتنصهر فى المسرحية ذاتها على مدار عملية الخلق .. فاذا توقفت فترة .. جاء توقفى عن نقص نابع من ضعف معايشة الشخصية أو التحامها مع بقية الشخصيات الأخرى الأكثر نضجا » .

وكانت التجربة فى نظر نعمان عاشور بمثابة مراجعة شاملة لكثير من الحقائق الواقعية والدرامية ، على أساس أن الشخصيات موجودة حية تدب بأرجلها على خشبة المسرح من زمن ، وأن المرحلة الاجتماعية فى تلك

الفترة تحتمل لا مجرد أن تكون اطارا ، بل موضوعا كبيرا ٠ وتمده بالقدرة على أن يقيس شخصياته السابقة على أبعاد المرحلة المعاصرة ٠ وهذا فى حد ذاته فرض عليه أسلوب المعالجة الذى يتضارب فيه الواقع مع الخيال ، وما يمكن أن يجرى على خشبة المسرح ، مع ما يقع بالفعل فى الحياة الحقيقية التى يعيشها النــاس فى مجتمعنــا ، والتى اعتبرت شخصــياته بحياتها السابقة فى المسرحيات الأخرى جزءا لا يتجزأ منها ٠ ومع ذلك يمكننا القول بأن نعمان عاشور فى حمية متابعته فكرته الجديدة ومطاردتها ارتكب خطأ جسيما تمثل فى وضع شخصياته فى خدمة الواقع الاجتماعى المعاصر بدلا من تسخير هــذا الواقع كى يكون فى خـــدمة نمــوها وتطــويرها وتجسيدها الحى ٠

فى مسرحية « رفاعة الطهطاوى » أو « بشير التقدم » يستمد نعمان عاشور لأول مرة شخصياته من التاريخ ٠ ولذلك فانه اذا كانت هنــاك بعض الجوانب أو اللمسات النمطية فى الشخصيات ، فانها تعود الى الفكرة التقليدية الشائعة التى تكونت فى أذهان الناس عن هذه الشخصيات التى تركت بصماتها واضحة على تاريخنا المعاصر ٠ فاذا أخذنا شخصية رفاعة الطهطاوى نفسه فاننا نجد نمطيته واضحة فى العنوان الثانى الذى منحه نعمان عاشور لمسرحيته : « بشير التقدم » ٠ وهى خاصية لا يختلف فيها اثنان ٠ ومن هنا كان توقعنا أن تتميز كل تصرفات البطل بهذه الخاصية أو النمطية ٠ وهذا المنهج لا يعيب الشخصية اذا كان موظفا توظيفا دراميا فى النص ٠ لكن من الواضح أن نعمان عاشور لم يهتم كثيرا بالتوظيف الدرامى بقدر ما ركز على التسجيل التاريخى لدرجة أنه كتب بصراحة تحت عنوان مسرحيته « دراما تسجيلية فى ثلاثة فصول وعدة مناظر » ٠ بل ان اعجاب نعمان عاشور برفاعة الطهطاوى صادر أساسا من أنه يمثل نمط المثقف والمفكر الرائد فى تاريخ مصر الحــديث ٠ يقول عنه فى مقــدمة المسرحية :

« لا أبالغ اذا قلت أن نتاجنا الثقافى المعاصر ٠٠ يرجع فى أصله ويرتد فى كافة منابته الى البــدايات التى خطهــا رفاعة رافع الطهطاوى بكتاباته وترجماته وآرائه وأفكاره وجهوده العلمية ومواقفه النضالية فطبع منطق المســيرة لثقافتنا المصرية المعــاصرة فى كافة جوانبها ٠٠ ورفاعة الطهطاوى هو الصورة البارزة الحية للمثقف المصرى الأصيل الذى أوجدته ظروف عصره فى مفترق العديد من الطرق ٠٠ والذى استطاع بفضــل وطنيته الخالصة وشخصيته الصلبة أن يشق للثقافة المصرية أسلم وأصح وأقوم المسالك ٠٠ وأن يجعل من هــذه الثقافة مقوما حضاريا صحيحا

وأكيدا لتأسيس ودعم قوائم بناء الحياة المصرية الجديدة التى انبعثت مع انبثاق القومية المصرية الوليدة على بداية القرن التاسع عشر » ٠

ومهما كانت الخصوبة الفكرية والدرامية التى تنطوى عليها شخصية رفاعة الطهطاوى ، فانه يظل شخصية نمطية ما دام الكاتب قد قنع بأن يجعل من مسرحيته « دراما تسجيلية » ٠ أى أنه لم يعمل خياله بحيث يقدم لنا « رفاعة » من نوع جديد أو تحت ضوء جديد برؤية معاصرة ، بل التزم — الى حد كبير — بالملامح التاريخية التى عرف بها الطهطاوى ٠ وهى ملامح تحمل فى طياتها اتساقا يصل الى حد النمطية بدليل أن اسم رفاعة الطهطاوى أصبح رمزا مجسدا لروح كل المثقفين المصريين الذين أنبتتهم التربة المصرية بعد ذلك لاستكمال الصرح الثقافى الذى وضع رفاعة الطهطاوى لبناته الأولى على حد قول نعمان عاشور نفسه ٠ فلقد تكررت فى حياة معظم المثقفين من بعده صور متعددة من حياة رفاعة ومواقفه وجهاده فى سبيل خلق ثقافة مصرية متحررة ، تستمد أصولها من تراث الماضى وترسى قواعدها على مقومات « المعارف العصرية والتمدنات الحديثة » حتى تنتهى الى ما ينطق به مفهومنا الحاضر نفسه وهو حتمية الثقافة القائمة على أصالة التراث وروح المعاصرة ٠ ويبدو أن النمطية الرمزية كانت السبب المباشر فى اعجاب نعمان عاشور بشخصية رفاعة الطهطاوى الناضجة المحددة المتبلورة بحيث يقول :

« والحق أن المرء ليدهش كلما أوغل فى حياة رفاعة وجهاده ومواقفه أمام ما تواجهه به من انطباقات مع صور حياة وجهاد ومواقف أبناء مصر المثقفين الذين جاءوا بعده فاختطوا نهجه ٠٠ سيما تلك الصفوة البارزة من المفكرين والأدباء بل العلماء الذين قدر لهم أن يرتحلوا الى أوروبا ويحتكوا بحضارتها ويتأثروا بها تأثرا حقيقيا أصيلا ٠٠

على أن هذا وحده لم يكن هو دافعى من وراء كتابة مسرحية عن رفاعة الطهطاوى ٠٠ فقد شغفت بحياته وفتنت بنضاله ومواقفه وأكبرت دوره البارز الخلاق زمنا طويلا ٠٠ ثم جاءت المناسبة وأنا أراجع موقفى من الكتابة للمسرح على مدى العشرين سنة الماضية والى تطورات الحركة المسرحية فى السنوات الأخيرة ٠٠ وهى تطورات قاصمة أوصلتها الى طريق مسدود لا سبيل فيه أمام أى انتاج درامى جاد له قيمته الفنية أو الفكرية ٠٠ وكان أن أهدانى تأملى الى ما تحت يدى من مادة درامية غنية فى حياة الكثيرين ممن كتبت عنهم بين أفذاذ رجالات مصر السياسيين والأدباء والمفكرين والكتاب ٠٠ واخترت أن أبدأ برفاعة الطهطاوى كأصدق وأسطع

مثال مقوم له دلالته فى الكشف عن المؤرقات الثقافية التى لا تزال تترسب فى باطن البيئة كنقيض مباشر لدعواه الى الحرية والتقدم » ٠

ويبدو أن نعمان عاشور قد استنفد كل الشخصيات النمطية التى استلهمها من الواقع الاجتماعى المعاصر ، فبدأ فى البحث عن أنماط مستقاة من التاريخ ٠ وهو لا يخفى حماسه المتدفق بالمادة الدرامية الغنية التى وجدها فى حياة قادة مصر فى شتى المجالات الحضارية ، بل ويتمنى أن تتيح له فسحة العمر الباقية متابعة هذا الدرب فى شخوص أخرى بعد رفاعة الطهطاوى لاستكمال معالم المنطلقات الحية من تاريخنا ونضالنا نحو الحرية والتقدم ٠٠ عن طريق المسرح ٠ ولكن اصراره على اتخاذ الدراما التسجيلية منهجا لهذا الاتجاه الجديد فى مسرحه ، يدل على أنه قرر التركيز على الجانب الرمزى والنمطى فى الشخصية التاريخية المنتقاة ٠ فهو يختار الشخصية للجوانب الفكرية والسلوكية الموجودة فيها فعلا ، وليس للجوانب الدرامية الخيالية التى يمكن أن يحيط بها الشخصية من واقع رؤيته الفنية لها ، والتى قد تتعارض مع النظرة النمطية التقليدية اليها ٠

ولعل العلاقة العضوية التى تربط بين الواقعية الاجتماعية والواقعية التاريخية فى مسرح نعمان عاشور ، تكمن فى أن هدفه كان دائما المعالجة الدرامية للواقع الحى ٠ ولذلك فان اختياره للشخصيات التاريخية يعتمد على مدى ما تلقيه هذه الشخصيات من أضواء وظلال واسقاطات على الواقع المعاصر ٠ فى هذا يقول :

« وقد يبدو للوهلة الأولى أننى أخرج بذلك عن اللون المسرحى الذى أكتبه عادة شكلا ومضمونا ٠٠ ولكن الحقيقة أن تناولى لهذه المسرحية التى أعرفها بأنها دراما تسجيلية ٠٠ انما يرتكز على نفس الأسلوب الدرامى الذى أخذت به نفسى من البداية ٠٠ وهو أسلوب قوامه تسخير اللغة لدواعى التعبير الدرامى أصلا ٠٠ والتزام الحقيقة الموضوعية فى معالجة الواقع الحى ٠٠ ومن هنا جاءت محاولة الدمج بين العامية والفصحى وهى محاولة أقرها رفاعة الطهطاوى نفسه فى نظرته الى اللغة كوسيلة تعبير وليست غاية فى حد ذاتها ٠٠ ثم تجربة تناول الحقيقة التاريخية بأسلوب واقعى خالص ٠٠ وهو ما قد أضفى على النص ما يمكن اعتباره نوعا من التسجيلية ٠٠ وربما اختلفت هذه التسجيلية التى أدعيها لمسرحيتى هذه عن الأنماط المعروفة من هذا اللون الجديد المستحدث من ألوان الدراما الحالية ٠٠ ولكنها لا تجانب الأصول الفنية لما درجت على تقديمه من أعمال مسرحية أخرى ٠٠ فهى والحال كذلك يمكن أن تكون تسجيليتى الخاصة » ٠

وعلى الرغم من قول نعمان عاشور بأنه يمتلك رؤيته الخاصـة من خلال تسجيليته المتميزة ، فان معالجته لشخصية رفاعة الطهطاوى ومن دار فى فلكه داخل المسرحيـة كانت معالجة نمطية الى حـد كبير · فقد التزم بالشخصيات التى اتصلت به بالفعل · ولم يبتكر من خيـاله شخصيات درامية بمعنى الكلمة · ينطبق هذا على شخصية الشيخ فراج الانصارى خال رفاعة ، والشيخ حسن العطار أستاذه ومعلمه وراعيه ، والشيخ على فرغلى من أقاربه وصفوة تلاميذه ، وصالح مجدى وعبد الله أبو السعود من صفوة تلاميذه ، والست أم على بنت الانصارى وزوجة رفاعة ، وعلى فهمى رفاعة نجله الأول ، وبيومى أفندى سكرتيره وألصق تلاميذه ، وأدهم باشا صديقه الصدوق ووكيل المعارف ، ومسيو جوزيف أجوب مدرسه الفرنسى وغيرهم ·

وهذا المنهج يضاعف من صعوبة البناء الدرامى ، لأن الثغرات التى قد تطرأ عليه لا يمكن سدها بلبنات درامية من وحى الخيال نظرا للالتزام الصارم بالشخصيات التاريخية النمطية ، لدرجة أن نعمان عاشور وضع فى مقدمة مسرحيته صورة قلمية كتبها صالح مجدى عن أستاذه رفاعة الطهطاوى كنوع من المدخل الى المسرحية بصفة عامة · ففى هذه الصورة يبدو « دهاء وحزم وجرأة وثبات وعزم واقدام ورياسة ووقوف تام على أحوال السياسة وتفرس فى الأمور » وغير ذلك من الصفات التى عرفت عن الطهطاوى · هذا بالاضافة الى انه كان « حميد السيرة حسن السريرة وكان فيه زيادة كرم وسماحة وفريد بلاغة وفصاحة كثير التواضع جم الأدب محبا للخير وكان كلما ارتقى الى أسمى المناصب وجلس على أسمى المراتب ازداد تواضعه للرفيع والوضيع وتضاعف سعيه فى قضاء حوائج الجميع » · ومع كل هذه العقبات فى البناء الدرامى ، لم تفقد شخصيات نعمان عاشور حيويتها المعتادة بل وطرافتها فى هذه المسرحيـة على وجه الخصوص ·

فى مسرحية « برج المدابغ » يعود نعمان عاشور الى أنماطه الاجتماعية المفضلة ، والتى يواكب بها تطورات الواقع المعاصر الذى يتمثل هذه المرة فى مرحلة الانفتاح الاقتصادى التى بدأت فى أعقاب حرب أكتوبر · فاذا استعرضنا شخصيات المسرحية سنجد أن المؤلف يقوم بتجميع الأنماط التى تمثل كل الاتجاهات والتيارات المرتبطة بقضية الانفتاح الاقتصـادى لتجسـيد كل أبعادها الدرامية وصراعاتها الداخلية · فهـو يقول عن شخصياته « عددهم عشر شخصـيات فقط لا غير وهم ·· بلا حاجة الى وصف مصـالحهم اطلاقا » · أى أنه يعترف بمدى النمطيـة التى بلغتها

شخصياته بحيث أصبح التعرف عليها مهمة سهلة بدون محاولة ــ مجرد محاولة ــ لوصف معالمها ٠

تتضح هذه النمطية فى شخصية الشيخ ماضى أبو اليزيد سلامة٠٠ سابقا ٠٠ وسلامة بيه حاليا ، وشخصية نجله الأكبر عصام الدين وهو أيضا عصام بيه ٠ فعلى الرغم من الغاء مثل هذه الألقاب التركية منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، فان عودتها بهـذا الأسلوب القائم على أساس اقتصادى وطبقى لا يعنى سوى أن العقلية الرأسمالية القديمة قد عادت الى الوجود مرة أخرى ظنا منها أن الانفتاح الاقتصادى هو فرصتها الذهبية التى يجب عليها أن تقتنصها قبل اكتشاف حقيقتها ، فى حين أن الانفتاح كثمرة من ثمار حرب أكتوبر ، موجه الى كل أبناء الوطن الذين دفعوا ثمن الانتصار العسكرى من دمهم وعرقهم ٠ فالانفتاح عمالة وانتاج وليس مجرد استيراد واتجار بالكماليات ٠

وكان من الضرورى أن يقدم نعمان عاشور من الشخصيات من تمثل الطرف الآخر من الصراع الدرامى ٠ فقدم شخصية الرائد هشام النجل الأصغر للشيخ سلامة ، وهو محارب مقطوع الساق ويجلس دائمـا على مقعد متحرك ٠ وهو يمثل من دفعوا ثمن النصر من حياتهم ودمهم وجسدهم وعرقهم ٠ ولذلك من الطبيعى ألا يحتمل وجود هؤلاء الذين يتخذون من النصر منطلقا لأطماعهم ومغانمهم المادية ، حتى ولو كانوا أخوته وأسرته٠ أى أن نعمان عاشور يحاول تجسيد تيارات المجتمع المعاصر كله من خلال أسرة سلامة بيه التى تجمع بين الانتهازية والتضحية ٠

هناك أيضا مدام دولت التى يصفها المؤلف بقوله : « مدام دولت والأجر على الله » وهذا دليل عملى على نمطيتها التى تمثل قمة الانتهازية الاقتصادية الجديدة التى تسعى الى التأقلم مع الأوضاع الجديدة عن طريق التسلل من أية ثغرة قد تطرأ على مراحل التطبيق ، وذلك حتى تبـدو متمشية تماما مع سيادة القانون والممارسة الديمقراطية ٠ ولذلك فان مدام دولت تغلف أغراضها وأطماعها بشعارات براقة عن روعة مصر وجمال مصر كى تنهش فى جسد مصر ٠ فعندما تنظر من قمة برج المدابغ بصحبة زوجها فى السر سلامة وترى القــاهرة تحت قدمى العمارة التى تشارك صاحبها سلامة امتلاك عدة شقق مفروشة فيها ، تقول :

« ماكنتش باحس ان المنظر بالشكل ده !! يا سلام على بلدنا وحلاوة بلدنا وجو بلدنا !! دا الجماعة العرب لهم حق !! عارف ! أنا عندى ناس فى شقة ستين بيقولوا ان احنا لو فاتت سنة ولا جيناش مصر ٠٠ ولو

حتى أسبوع ·· نحس اننا اتحرمنا من الدنيا ·· ما بيقدروش يتحملوا العيشة فى بلادهم أبدا !! » ·

ولكن هذا المنهج النمطى فى تجسيد الشخصيات لا يعيب مسرح نعمان عاشور ، ما دامت الشخصيات تقوم بوظيفتها المحددة لها فى النص· بل ان بعض الشخصيات التى يتعمق الكتاب الآخرون فى ابراز كل ما أمكن من جوانبها وأبعادها المتعددة قد تتحول الى عبء ثقيل على البناء الدرامى للنص المسرحى · فى حين أن النمطية فى مسرح نعمان عاشور تبدو فى معظم الأحيان نوعا من التجريدية التى تركز على الملامح الأساسية للشخصية وتجردها من كل ما لا يفيد فى تطوير الأحداث والمواقف · وخاصة أن الأنماط التى وردت فى مسرح نعمان عاشور ، أنماط مستمدة من المجتمع وليست من أعمال مسرحية لكتاب آخرين · فشخصيات مثل سلامة بيه ، وعصام بيه ، والرائد هشام ، وفيفى ، ومبارك ، والأسطى عزوز ، ومدام دولت ، أنماط يزخر بها مجتمعنا المعاصر ، لكنها تحولت الى شخصيات مسرحية بمعنى الكلمة بمجرد توظيفها فى مسرحية « برج المدابغ » · صحيح أن نعمان عاشور يصر على مواكبة مراحل التغير الاجتماعى بكل ظروفها الراهنة والمؤقتة ، لكنه فى الوقت نفسه يسعى الى بلورة الحقيقة الموضوعية الكامنة بين طياتها · ومن هنا كان احساسنا بالأبعاد الانسانية لشخصياته برغم نمطيتها التى تبدو — لأول وهلة — مسيطرة على كل تصرفاتها وأفكارها · فقد تحولت النمطية الى نوع من الاتساق الفكرى والسلوكى الذى يتحتم وجوده فى أية شخصية درامية ناضجة ومتبلورة ·

فى مسرحية « لعبة الزمن » يستلهم نعمان عاشور أسطورة شهر زاد بكل الشخصيات التقليدية المرتبطة بها مثل شهريار الملك — بطبيعة الحال — وكهرمانة الوصيفة ، والأمير مقبل أمير سنديان ، وصدر الملك ، وعماد بن الراشدى ، والشاطر حسن ، ودنيا زاد ، وشعتار السياف · ولكن نظرا لأن عين نعمان عاشور مركزة دائما على الواقع الاجتماعى المعاصر فانه يربط — من خلال لعبة الزمن التى تمارسها شهر زاد — بين الشخصيات الأسطورية والأنماط الاجتماعية المعاصرة مثل موظف الاستقبال بفندق الشيراتون ، وبواب عمارة الشقة المفروشة ، وعم فرغلى ، والدكتور حسين ·

فالعلاقات بين الشخصيات الأسطورية والأنماط الاجتماعية المعاصرة، تجسد الاسقاطات والأضواء التى يسعى المؤلف الى تسليطها على مجتمعنا · ويبدو أنه اكتفى بحصيلة التفاعل بين هذين النمطين من الشخصية بدليل

أنه لم يحاول اضافة رؤية جديدة الى شخصية شهر زاد على وجه الخصوص، بل التزم بتجسيد ملامح شهر زاد التقليدية دراميا · واذا كان قد وضع عنوانا جانبيا لمسرحيته على أنها « فانتازيا درامية » ، فان هـذا يعنى أنه قرر التركيز على قدرة شهر زاد الأسطورية فى حمل شهريار على أجنحة الخيال الى عوالم لم يعرفها بشر من قبل · واذا كانت شهر زاد التقليدية تقتصر على الحكى والسرد فحسب ، فان شهر زاد نعمان عاشور تنتقل الى مرحلة الحركة والتجسيد الدرامى الحى من خلال تطور أحداث المسرحية · بل انها لا تنتقل عبر المكان فحسب بل عبر الزمان أيضا بحيث يمكنها بلوغ الربع الأخير من القرن العشرين ومعايشة أحوال مجتمعنا المعاصر · كل هذا من خلال القدرة الفائقة على التخيل واثارة خيال الآخرين :

شهر زاد : (تتوقف) حين غادرنى شهريار فجر أمس على صياح الديك كانت عيونه راضية ·· كان هادئا مطمئنا وأجفانه ثابتة لا تطرف برعشة قلقه الدائم ·· اننى أعرفه من نظرات عيونه ·

كهرمانة : ولكنك لم تعديه بشىء ··

شهر زاد : كنت يائسة بعد أن فرغ كل ما عندى ·· لم يعد له فى خيالى أى حكاية ·· وأدرك هو ذلك ·· كان تعسا حزينا ·· ولكنه لم يكن غاضبا ··

كهرمانة : لماذا لم تشعريه أنك فى حاجة الى بعض الراحة ·· ان فتنة الخيال لها حدود يا شهر زاد ··

شهر زاد : ما الفائدة ؟ · أرتاح لأكسب حياتى بضع ليالى أخرى ·· وبعدها !! وبعدها يا كهرمانة !! لم يعد فى مقدورى أن أغذى خياله بجديد ·· ومع ذلك ·· فليس لما يصنعه الخيال حدود ·· الخيال يصنع الحقيقة ذاتها ··

ولذلك لم يعد الخيال مجرد شطحات فى عالم الوهم ، بل محاولة واقعية جادة لاعادة صياغة الواقع طبقا لارادة الانسان·ولا شك أن المسرح يملك هذه القدرة بصفة خاصة · فبدلا من أن تحكى شهر زاد عن أبطالها، تقابلهم بالفعل فى سياق أحداث المسرحية ، ويراهم الجمهور مرأى العين مما يزيل الحدود بين عالم الخيال وعالم الواقع · وتؤكد شهر زاد ــ فعلا وقولا ــ بطول المسرحية أن « الزمن لا يقهره الا الخيال » ، ومن هنا كانت المنطقية الفنية الكامنة فى خروج شخصيات المسرحية من اطار المكان الى اطار الكون الزمانى حيث تحتك بشخصيات أزمنة أخرى · وهذا التفاعل

بين العصور المختلفة لابد أن ينتج لنا أفكارا لم تكن تخطر على بال بشر ٠ ومن هنا كان الخيال القوة الوحيدة القادرة على قهر الزمن ، وعلى تجديد الحياة دائما :

شهر زاد : ٠٠٠٠ كل حكاياتى من الألف ليلة الأولى مضت وانقضت وأخذتها الأيام معها الى قاع النهاية٠٠فالماضى لا رجعة فيه ٠٠ لكن حكايات حلمى الجديدة كلها عن الغد يا مولاى ٠٠ والغد ٠٠ أحلامه لا تنتهى أبدا ٠٠

شهريار : هذا صحيح يا شهر زاد ٠٠ المـاضى وحده يبيد فلا يبقى له وجود ٠٠

شهر زاد : لكن الغد لا ينتهى أبدا يا مولاى ٠٠ وفى جعبتى لك عن الغد ما لا يفنى ولا يبيد ٠٠ فلنبدأ من الغد يا مولاى ٠٠

شهريار : سنعود لنبدأ من جديد ٠٠٠

شهر زاد : الا اذا كنت قد صممت على قتلى ٠٠٠

شهريار : بعد أن صاح الديك يا شهر زاد ؟!!

شهر زاد : أتمهلنى الى الغد ٠٠

شهريار : لابد من ذلك ٠٠

شهر زاد : اذن فلتدرك يا مولاى٠٠ان الغد اذا بدأ فلن تكون له نهاية ٠٠

شهريار : (يغادرها وهو رافع ذراع الأمان) الى الغد يا شهر زاد ٠٠

وهكذا تمتد شخصية شهر زاد ـ على الرغم من نمطيتها الواضحة ـ كى تسيطر على كل الشخصيات التى تسير فى فلكها بما فيها شهريار نفسه ٠ فهى شخصية تحتوى المكان والزمان والانسان ، وبذلك تكون قد ساعدت نعمان عاشور على تحطيم قيود الواقع الاجتماعى التقليدى ، والانطلاق من أسوار المرحلة المؤقتة الى آفاق الوجود الانسانى الرحب ٠ وهـو ما يتمشى مع سعى نعمـان عاشور الى تجسـيد الحقيقة الانسانية الموضوعية على الرغم من أن الواقع كان قاعدة انطلاقه فى كل مسرحياته٠

ونرجو ألا يفهم القارئ من هذا الفصل أننا هدفنا الى نوع من التصنيف الذى يتنافى مع الخصوبة الدرامية لأعمال نعمان عاشور بدليل أننا لم نتتبع الشخصيات النمطية فى حد ذاتها ولكننا تتبعناها فى ضوء عناصر التأليف الدرامى الأخرى سواء أكانت شخصيات متطورة أو أجزاء من الحوار أو تسلسلا فى الصراع أو تدفقا فى الأحداث ، وذلك حتى لا تبدو الشخصيات النمطية وكأنها نشاز عن العمل الدرامى نفسه ، وخاصة أن هذا النوع من الشخصيات يلعب دورا حيويا فى تشكيل مفهوم الدراما الواقعية عند نعمان عاشور ٠

وقد اتضح لنا من هذا الفصل أن الشخصيات النمطية ليست عالة على البناء الدرامى كما يظن الكثير من النقاد ، لكنها تكون كذلك فى حالة ادخالها عنوة فى موقف لا يحتمل وجودها ٠ وفى هذه الحالة يكون شأنها فى ذلك شأن أى عنصر درامى آخر لا يدخل فى العمل الفنى فى وقته ومكانه المناسبين ٠ وللفنان مطلق الحرية فى استخدام هذه الأنماط مادامت تساعد فى دفع عجلة الأحداث عن طريق التأكيد أو التذكير أو التناقض أو السخرية ، لأن ظهور الشخصية النمطية لابد أن يكون ذا دلالة درامية٠ ولهذا لا تكاد مسرحية من مسرحيات نعمان عاشور تخلو من الشخصيات النمطية التى استغلها فى تخفيض الايقاع الدرامى فى حالة ارتفاعه الشديد ، وفى منح المتفرج لحظات من الراحة الذهنية تمكنه من الاستعداد للايقاعات المرتفعة القادمة ومواصلة تتبعها ٠ وقد مكنه هذا من ربط الجمهور بأعماله ٠ ولذلك يجب أن نتخلى عن فكرتنا التقليدية بأن الشخصية النمطية عبارة عن عالة على البناء الدرامى ، لأنها لو كانت كذلك للفظها الجسم الحى للأعمال الدرامية ولم تقم لها قائمة بعد ذلك ، واذا كان نعمان عاشور قد وقع فى خطأ التكرار والرتابة والدوران فى حلقات مفرغة بسببها فى بعض الأحيان ، الا أن استفادته منها وتوظيفه لها فى تجسيد مفهومه للدراما الواقعية غفرا له هذه الهنة البسيطة ٠

الفصل
الثالث

الدافع الإقتصادى

يلعب الدافع الاقتصادى دورا هاما فى تشكيل سلوك الشخصيات فى مسرحيات نعمان عاشور كلها دون استثناء ٠٠ فلقد أصبح للمال قوة كبيرة تتحكم فى نوع العلاقات الاجتماعية والصلات الانسانية التى تنشأ بين شخصيات المسرحيـــة الواحدة وبالتالى تؤثر فى شكل المسرحيـــة نفسها ٠٠ وستقتصر دراستنا فى هذا الفصل على الدافع الاقتصادى الذى يحرك الشخصيات ويبرر سلوكها ولن نقوم بدراسة العامل الاقتصادى حتى لا نخرج عن مجال الدراســة الدراميــة ٠٠ ولذلك أعطينا عنوان « الدافع الاقتصادى » لهذا الفصل لأننا سندرسه كدافع يكمن وراء الحركة الدرامية فى النص ولن نستشهد بآراء علماء الاقتصاد من أمثال آدم سميث وهنرى جورج وريكاردو وروبرت أوين وكارل ماركس وانجلز لأننا لا نقوم بدراسة فى ميدان الاقتصاد مؤيدة بالأرقام والجداول والاحصائيات ٠٠ وخاصة أن نعمــان عاشور نجح فى اخضـــاع الدافع الاقتصادى لحتميات الدراما فى مسرحه٠٠وان كان وقوفه بجانب الاشتراكية كمبدأ اقتصادى عادل واضـــح ، فانه لم يحـــاول أن يجعل من مسرحيـــاته دعاية ساذجة ومسطحة لها ٠٠ وهو ان كان اشتراكى التفكير فقد أفاده هذا فى الارتباط بخط فكرى واضح منح مسرحياته الكثير من وحدة المنهج وتميز الشخصية

·· أى أنه وضع هذا الخط الفكرى فى خدمة الخلق الفنى ·· صحيح أن هنـاك شخصيات تطـالب بعدالة التوزيع ومجتمع الكفاية وتكافؤ الفرص وتذويب الطبقات وتقارب الدخـول ·· ولكنها تطالب بهـذا لأن الموقف الدرامى داخل النص يحتم عليها هذا وبناء على ذلك فهى لا تطالب بهذا نيابة عن نعمان عاشور ··

ولن ندخل أيضا الى ميدان السياسة ونحاول الحكم على نعمان عاشور بالتقدمية أو اليسارية لأننا بهذا سننقل انتباه القارىء من المسرح كفن الى السياسة كحرفة مما يفقد هذه الدراسة الغرض منها ·· ولا يعنى هذا أيضا أننا لا يهمنا أن يكون الكاتب رجعيا أو فاسد الفكر لأن الجمهور نفسه هو أول من سيحكم عليه بفساد الفكر اذا جنح الى ذلك ومن ثم فانه يقضى عليه بالاعدام كفنان ·· فالرجعية أو التقدمية فى الفن ليستا بمشكلة على الاطلاق لأن الوعى السياسى فى عصرنا الحاضر قد سلح الجمهور بالمقدرة على كشف أهداف الكاتب الخفية وغير الخفية ·· وأول هذه الأهداف هى الأهداف الفكرية والسياسية والاقتصادية لأنه من السهل تبينها على لسان الشخصيات ومن خلال الحوار ومن تسلسل المواقف ·· لكنه من الصعب بالنسبة للجمهور العادى تبين العلاقة الحساسة التى تربط ما بين وجهة نظر الفنان وبين الشكل الفنى الذى يصب فيه وجهة نظره ·· لأن الجمهور تعود على التقاط المبـاشر فى الفن ولذلك نجده يتحمس بسرعة للمواقف الذى يعـــلو فيهـــا الصراخ والتأوهات والتشـــنجات والآهات والخطب الرنانة····الخ برغم أن هذه هى المواقف التى يطفو فيها الفن على السطح ويتخلى عن أبعاده وأعماقه ·· ومن ثم فانه من السهل على الجمهور الحكم على نوعية فكر الفنان الاقتصادى والسياسى والاجتماعى ولكن من الصعب عليه الحـــكم على مدى تمكنه من اخضـــاع شطحات الفكر لحتميات الفن وضرورات الخلق وامكانيات الشكل ·· التى لو تخلى عنها لانتفت عنه صفة الفنان فى الحال ·· وسنحاول فى هذا الفصل تتبع المدى الذى حاول فيه نعمان عاشور اخضاع الدافع الاقتصادى للحدث الدرامى ··

لم يكن للدافع الاقتصادى أية أهمية تذكر فى الأدب الانسانى عامة حتى مجىء بلزاك الذى كان من أول الكتاب الذين تأثروا بقيـم المجتمع الرأسمالى الصناعى ·· لقد كان بلزاك ناقد هذا العصر ومؤرخه أيضـا وكانت رواياته عجينة فنية استمدت مادتها من مضمونه ·· كان المال لا يعد من الأهمية بمكان فى أدب العصور الوسطى والأدب الرومانسى على وجه العموم · فكان من الممكن للأمير أن يعشق ابنة الحوذى من أول نظرة ويهيم بها غراما ويستعد للتضحية حتى بحيـاته من أجلهـا ·· وكذلك الحال

للحوذى الشاب الذى يستطيع الهرب مع الأميرة التى عشقت وسامته ‥ فهم يحبون من أجل الحب وحده بصرف النظر عن أى اعتبار آخر سواء أكان هذا الاعتبار اقتصاديا أو اجتماعيا ‥ وحتى اذا حاول الكاتب أن يتعاطف مع الفقراء فانه يحيطهم بوابل من الرثاء والشفقة بل وعلى استعداد لكى يسكب الدمع مدرارا من أجلهم ‥ ولكنه لا يحاول الربط بين بؤسهم وبين النظام الاقتصادى الذى جعلهم فقراء ‥ بل هو لا ينظر اليهم الا بوصفهم مخلوقات تعسة سيئة الحظ وأنهم أبناء الله المساكين الذين ينبغى لمن هم أسعد حظا منهم أن يتفضلوا عليهم بالعطف والاحسان ‥ أى أن المسألة تنتمى الى القدر بالدرجة الأولى وليس للتخطيط الانسانى دخل فيها ‥ وما دام القـدر يقوم بمهمـة توزيع الثروة فيجب على البشر ألا يحاولوا الحصول عليها بطرقهم الخاصة لأنهم لن يستطيعوا تغيير مسار القدر ‥ فالفقير فقير لأن الفقر كتب عليه والغنى غنى لأن القدر وضع الثروة فى طريقه ‥

هكذا كان مفهوم الدافع الاقتصادى فى أدب العصور الوسطى والأدب الرومانسى عامة ٠ والشخص الذى يسعى وراء تحصيل المال هو شخص كريه يجب أن يعاقب أو يسخر منه ‥ أما تحصيل المال عند بلزاك فهو الدافع الأساسى الذى يحرك معظم شخصيات رواياته كلها تقريبا ٠ ولعل بلزاك وستندال ـ الذى تسبق حياته الأدبية حياة بلزاك بوقت قصير ـ هما وحدهما من بين روائيى القرن التاسع عشر الكاتبان اللذان لم يحطا من شأن المال أو أغفلا أهميته فى شئون الحيـاة فى ظل العصر الصناعى والنظام الاقتصادى القائم عليه‥ان بلزاك لم يكن ينفر كما ينفر الكثيرون من كتاب عصره من فكرة امكان الحصـول على الرخاء والمعيشة الراضـية والاستمتاع بالحيـاة عن طريق التجارة الآمنة بدلا من كسبها عن طريق النهب والسلب ، وأن الفـرد مهما يكن مولده يمكنه عن طريق مواهبـه الخاصة أن يحقق اليسر والهناء والرفاهية وحرية الفكر والنفس بتيسير حاجيات أخيـه الانسان بدلا من أن ينتزع بالقوة ما ينتجه أخـوته فى الانسـانية ٠ ولقد نمت البذرة التى بذرها بلزاك فى الأدب الانسـانى وتشعبت وترسخت جذورها وظلت تطرح ثمارها فى أعمال الكتاب الذين جاءوا من بعـده حتى بلغت أوجها فى مسرحيات برنارد شو ذات الخلفية الاقتصادية الصلبة ‥ وأصبحت المسرحية من بعده قادرة على معالجة حقائق الحياة القاسية وأرض الواقع الصلبة بما فيها من مظالم وعسف ‥ ولم يعد مضـمون المسرحية الرومانسية الذى يسـتمد مادته من الحلم والوهم بقادر على السيطرة على ميدان الدراما التى بدأت التعامل مع حقائق العصر ‥ شأنها فى ذلك شأن كل عصر ‥

ونعمان عاشور من أكثر الكتاب المسرحيين تأثرا بحقائق العصر ومعايشة لظروفه وامتصاصا لتقلباته وتشبعا بتطوراته ٠٠ وفى نفس الوقت أكثرهم تمكنا من اخضاع هذه العوامل لضرورات الفن ٠٠ ولذلك يلعب الدافع الاقتصادى دورا هاما فى تشكيل مسرحياته ٠٠ لأننا فى عصر تحكمه الموازين الاقتصادية التى تتغلغل فى تأثيرها على سلوك الأفراد الى أقصى حد يمكن تصوره ٠٠ ولم يعد للقدر أى مقدرة على التدخل فى مضمون المسرحيات لأن نعمان عاشور يؤمن بأن كل ما يقع للبشر هو من صنع البشر أنفسهم وعليهم أن يصححوا الأوضاع بأنفسهم دون انتظار لما تأتى به تصاريف الأيام ٠٠ لأن سنة التطور عبارة عن قوة عمياء تسير فى طريقها غير واضعة فى اعتبارها رغبات الأفراد ومصالحهم الشخصية ومن لا يحاول مسايرتها ومطابقة وضعيته لظروفها يجب عليه ألا يتوقع منها أن تقوم بهذه المهمة نيابة عنه ٠٠ مثل القطار الذى يتحرك فى ميعاده دون انتظار للمسافر المتأخر ٠٠

ولا تكاد توجد شخصية فى مسرحيات نعمان عاشور دون أن تكون مدركة لحقيقة الدافع الاقتصادى الذى يحركها ٠٠ فالشخصيات الفقيرة تتطلع الى الحصول على الامتيازات الاقتصادية التى حرمت منها طيلة حياتها بحكم وضعيتها الاجتماعية والشخصيات ذات الدخل المتوسط تتطلع الى الحصول على المزيد من المكاسب الاقتصادية ٠ والشخصيات الغنية تبذل أقصى ما فى وسعها للحفاظ على ممتلكاتها المالية والعقارية ٠٠ وقد يقول البعض انه لا يوجد فرق بين دراسة الدافع الاقتصادى فى هذا الفصل وبين دراسة الصراع الطبقى التى وردت فى الفصل الأول من هذه الدراسة ٠٠ لأن التفاعل بين العامل الاقتصادى والتكوين الطبقى تفاعل مستمر ودائم ٠٠ وهذا صحيح ٠٠ ولكن الصراع الطبقى أكثر شمولا وفاعلية لأنه يحتوى على كيان الانسان كله بما فيه من جنس ومال وعقيدة وايمان وسلوك وآداب وتقاليد وعادات وعرف ٠٠٠٠٠ الخ أما الدافع الاقتصادى فيمثل الركيزة والوسيلة اللتين تساعدان الانسان على تحقيق الأهداف التى تتيحها له طبقته الاجتماعية فى ظل ما سبق من العوامل ٠٠ ولذلك يعد هذا الفصل تنويعة جانبية على الفصل الأول الذى دار حول الصراع الطبقى فى مسرحيات نعمان عاشور ، وبعدا جديدا للدراما الواقعية عنده ٠٠

فى مسرحية « الناس اللى تحت » تتميز الشخصيات بادراك عميق للدافع الاقتصادى الذى يحكم سلوكها ٠٠ فالأستاذ رجائى الأرستقراطى السابق ما زال يعيش على الدخل البسيط الذى تدره عليه أملاكه المتواضعة

بعد أن اندثرت طبقته ·· وهو يتكلم عن هذه الحقيقة دائما ويحاول مناقشتها مع الآخرين واسداء النصح بناء عليها اليهم ·· أما عم عبد الرحيم الكمسارى المكافح فلا يحصل على مرتبه ـ الذى لا يكاد يكفيه هو وابنته ـ الا بشق الأنفس ·· وهو يدرك جيدا أن الحصول على القروش الزهيدة ليس بالأمر السهل وأن عليه وعلى أمثاله بذل العرق ليل نهار لأن وضعهم الاجتماعى قد جعل منالها عزيزا ·· أما الست بهيجة هانم صاحبة العمارة التى بها البدروم فلديها شعور خفى ينتابها من حين لآخر بأن كل الذين حولها يريدون نهبها وسلبها دون وازع من ضمير أو أخلاق ·· ولذلك نجدها تتسلح بالجشع والأنانية حتى تحيط نفسها بسياج يحميها غوائل الآخرين ·· بينما تسول لها نفسها أن تتزوج من مرزوق الذى حاول نهبها فعلا لمجرد أن رجائى رفض الزواج منها قبله ، ولم تدرك أن مرزوق من الناس الذين يجرون وراء المال أينما كان وعلى حساب أية مثل عليا ·· فهو على استعداد لأن يدوس فى طريقه على كل النفوس والمقدسات فى سبيل الحصول على المزيد من الثروة ·· أما فاطمة بلانة بهيجة هانم فهى من النوع الفقير الذى يعيش كالنبات الطفيلى عن طريق تسلق الموسرين من أمثال بهيجة هانم ·· وهى دائما تحاول اسداء النصيحة وابداء الرأى والمشورة وادعاء الحرص على ممتلكات سيدتها حتى تحس سيدتها بأن لا غناء لها عنها ·· وبالتالى تضمن فاطمة حياة اقتصادية مستقرة بعض الشىء ·· ونفس الوضع بالنسبة للخادم فكرى الذى يستغل كل مواهبه الفطرية فى الحصول على البقشيش من سكان البدروم ولكن منيرة خادمة بهيجة هانم التى أحبها تستطيع أن تفتح ذهنه لحياة مستقلة جديدة بعيدا عن البدروم وذلك عن طريق استغلال الدافع الاقتصادى الذى لاحظته فى سلوكه :

فكرى : (وقد توقف عن مهاجمتها) يعنى قصدك الواحد يعمل ايه يا منيرة ؟

منيرة : لو كنت فالح ·· كنت زمانك كسبت من صندوق الكازوزة اللى على الباب ·· وفضلت تكبر لغاية ما فتحت لك دكان ·· زى على الأشوح بتاع بلدنا ··

أما لطفية ابنة الكمسارى فهى طالبة فى دبلوم التجارة المتوسطة وقد درست القوانين والنظم الاقتصادية التى تحكم سلوك الأفراد ولذلك نجدها تدفع حبيبها الرسام عزت وساكن البدروم الى الحصول على وظيفة تضمن له دخلا ثابتا يستطيعان به اقامة حياة زوجية مستقرة ·· ولكن عزت الفنان المثالى الذى يستطيع ادراك أبعاد الواقع الصلب لا يستطيع

فى نفس الوقت أن يتخلى عن قيمه الفنية وهنا يدخل بنا نعمان عاشــور داخل دوامة الصراع التى تنتاب الفنان عندما يجد نفسه واقعا فى الفجوة التى تفصل بين المثال والواقع . فهو يدرك أهمية المال ولكنه ليس على استعداد لكى يجعله هدفا لحياته والا ضاعت حياته الفنية هباء :

عزت : انت معاك خمسين جنيه ؟

رجائى : كانوا من يومين تمانين .

عزت : تمانين .. تمانين جنيه يا أستاذ رجائى ؟

رجائى : ايه يعنى .. بتستغرب ؟ ليه ؟ حاجة كبيرة قوى ؟ ماتستغربش .. بكره حتفوت على ايديك الفلوس زى مية الحنفية ، وبعدين تنزل البلاعة .. تمانين وتسعين .. وميه وألف ..

عزت : (يضرب كفيه) مافيش فى الدنيا كده .. معاك .. مامعكش .. الفلوس مالهاش عندك قيمة برضك ..

رجائى : يا ابنى افهمنى يا عزت .. انت لسه صغير .. وقدامك عمر طويل .. حتشوف فيه فلوس كتير .. ماتخليش الفلوس كل حاجة .. فلوس ايه .. ياما شفنا فلوس وصرفنا فلوس .. ولعبنـــا بفلوس ..

عزت : فلوس بالساهل .. مابتتعبش فيها .. تمانين جنيه مرة واحدة .. وتصرف تلاتين فى يومين ..

رجائى : (يعود للجلوس على الكنبة) يا سلام يا عزت يا ابنى .. انت نظرتك للحياة عجيبة .. هيه دى المادية بتاعتك .. الفلوس بتروح وتيجى ...

عزت : عندى أنا بتروح ومابتجيش يا أستاذ رجائى ..

رجائى : ما هو علشان كده مابترسمش .. دى مش روح واحد فنان .. حترسم ازاى وانت خايف من الملاليم .. مع انك مش ممكن حتقدر ترسم الا اذا كنت مفلس لازم تتألم يا عزت ..

عزت : دى نظرية قديمة يا أستاذ رجائى ..

رجائى : ايه اللى خلاها قديمة .. مافيش فنان خلق حاجة عظيمة الا وهو مفلس وجعان وشقيان .. لازم يكون لك فلسفة لحياتك علشـــان تقدر ترسم .. فلسفة تاخدها من الألم ..

عزت : (مادا يده فى لهفة ٠٠ وهو يخرج له المال) هات أولا التلاتة جنيه من غير ألم ٠٠ لمنى عليهم ٠٠ أيوه كويس كده ٠٠ قول بقى يا عم على كيفك ٠٠ كلمنى فى فلسفة حياتك ٠

رجائى : انت معذور يا ابنى ٠٠ أيامينا احنا ماكنتش الدنيا بالشكل ده ٠٠ كان لسه الناس قليلين ٠٠ والقرش كان قرش ٠٠ تعرف يا عزت ٠٠ أنا كنت بانزل من حلوان وفى جيبى ريال ٠٠ آكل وأشرب وأتفسح وأهيص ٠٠ وأرجع آخر الليل ٠٠ أحط ايدى فى جيبى ألقى لسه معايا شلن ٠٠

ومأساة عزت تتركز فى أنه لا يستطيع الحصول على دخل ثابت على الرغم من ادراكه لقيمة المال ٠٠ لأنه لا يستطيع التفريط فى فنه فى سبيل حيازة المال ٠٠ والمجتمع غالبا ما يعتمد فى حركته على المعاملات التجارية الضيقة أكثر من اعتماده على القيم الجمالية الرحبة ٠ وهـذا ما يمنع عزت من تحقيق رغبة لطفية :

لطفية : أنا فاهمة يا عزت ٠٠ أنا عارفة انك بتحضر صور علشان تدخل مسابقة الرسم بتاعت اسكندرية ٠٠ لكن دا ما يمنعش ٠٠

عزت : ما يمنعش انى أدور لى على وظيفة ثابتة من تانى ٠٠

لطفية : على الأقل ٠٠ ارسم الصور اللى فيها فايدة ٠٠

عزت : (مقتربا) قصدك اللى بتجيب فلوس ٠٠ اسمعى يا لطفية ٠٠ حا أقولك على حاجة ٠٠ صعب ان الواحد يعيش أسبوع بحاله من غير ولا مليم ٠٠ لكن كمان اللى أصعب من كده ٠٠ الواحد يبيع أفكاره وآماله ورأيه فى الحيـــاة علشان الجنيـــه اللى حيعيش به أسبوع ٠٠

لطفية : انت بتتكلم على ايه يا عزت ؟

عزت : عاوزانى أرسم صور فارغة من اللى أنا بارسمها وأشترى بثمنها لقمة العيش بتاعت كل يوم ٠٠

لطفية : أمال تعمل ايه ٠٠ أنا مش فهماك يا عزت ٠٠ ما تبص لى زيك ٠٠ كلهم موظفين ٠٠ هو الرسم لوحده يعيش ؟

عزت : بتقولى كلام أبوكى ؟

لطفية : تنكر انه كلام صحيح ٠٠ وانت اللى بتقول على نفسك واقعى ٠٠

عزت : بقى أنا بعـد التجارب الى مريت بيها ٠٠ أرجع أشتغل مدرس تانى ٠٠ وأطيق الوظيفـة ٠٠ وأضحى بأحلامى وأهدافى علشـان ماهية ثابتة كل شهر ٠٠

وهكذا يقع الفنان فريسة للدافع الاقتصادى عنده وعند الآخرين٠٠ فحقائق الحياة الاقتصادية الجافة التى تحكم جميع البشر ليست على استعداد لاستثنائه ٠٠ وقد أنشأت النظم الاشتراكية مبـدأ التفرغ للفنـان حتى يستطيع تفادى الوقوع تحت رحمة الدافع الاقتصادى الملح لأن ذلك سيكون على حساب فنه ٠٠ ولكن النظام الاجتماعى فى مسرحية « الناس الى تحت » لم يدخل بعـد مرحلة التحول الاشتراكى ٠٠ فالمسرحيـة تجسيد للارهاصات التى تعتمل داخل أحشاء المجتمع وبلورة لموجات المد والجزر التى تستشرفها الطبقة الكادحة الممثلة فى شـخصيات عزت وعبد الرحيم وفكرية ولطفية ومنيرة ٠٠ ولم يحاول نعمان عاشور أن يصبها جميعا فى قالب واحد يعبر به عن الدافع الاقتصادى الذى يكمن خلف سلوكها بل جعل هـذا الدافع يتنوع فى قيمتـه وتأثيره طبقـا لمكونات الشخصـيات وظروفها برغم أنها تنتمى الى الطبقة الكادحة بدون استثناء ٠٠ وبهـذا الأسلوب تفادى نعمان عاشور الأخطاء التى يقع فيها الكتاب الذين يهتمون بالطبقة الاجتماعية أكثر من دراستهم الفنية للشخصيات الدرامية فتكون النتيجة أننا نتعرف جيدا على ملامح الطبقة وملابساتها وحركتها الاجتماعية ولكننا لا نتذكر الشخصيات كعناصر درامية فعالة لأن مهمتها انتهت بانتهاء ابراز هذه الملامح والملابسات الاجتماعية فهى لا تملك الكيان الخاص بها ٠٠ بل استمدت وجودها من كيان الطبقة ٠٠ وهو كيان عـام فى خطوطه العريضـة لا يحتمل الارتبـاط بالتناقضات الصـغيرة والدوامات الجانبية والفروق البسـيطه والاختـلافات الدقيقة التى لا تستطيع عين البـاحث الاجتماعى التقاطها بينما هى فى حد ذاتها تعد المضمون الدرامى الذى يخلق منه الكاتب المسرحى عمله الفنى ٠٠

فالدافع الاقتصادى دافع عام بطبيعته يكمن خلف سلوك الأفراد دون استثناء ٠٠ واذا تتبعه الكاتب الدرامى بنفس أسلوب الدارس الاجتماعى لما استطاع أن يصل الى خلق عمل فنى ، لأنه سيكتشف فقط أن الدافع الاقتصادى هو المحرك لسلوك الأفراد للحصـول على امتيازات اجتماعيه ومكاسب اقتصادية تحقق تطلعاتهم الى حياة أفضل كما يتصورونها ٠٠ ويختلف هـذا التصـــور من شخص لآخر طبقا لبيئته ونشأته وتربيته وتكوينه الاجتماعى والنفسى ٠٠٠٠ الخ ٠٠ وتكون نتيجة هذا أن الاختلاف فى التصور يصل الى درجة الاختلاف فى بصمات الأصابع وبالتالى فان

استغلال الدافع الاقتصادى أو أسلوب التحكم فيه أو الهدف من وجوده ٠٠ كل هـذا يختلف من شخص لآخر ٠٠ وهـذا الاختلاف هو المادة الخصبة والحيـــة التى يتخـذها كتاب الدراما الرفيعة مضمونا لأعمـالهم ٠٠ فهم لا يهتمون بالدافع الاقتصادى على أساس أنه مجرد محرك اجتماعى بل لأنه يشكل عاملا انسانيا فى تكوين هـذا المجتمع ٠٠ ولا شك فان العـامل الانسانى يعد أكثر شمولا وتشابكا وتعقيـدا من المحرك الاجتماعى الذى لا يخرج عن حدود القيام بدور أحد الخطوط العريضة المميزة لملامح الواقع ٠٠ بينما ينضوى تحت لواء العامل الانسانى الكثير من العناصر المتشابكة والمتناقضـة مثـل الحب والكراهية والجنس والعقيـدة والمشاعر المختلفة والمتعارضة والصراعات الفكرية والتطلعـات الاجتماعية والآمال المستقبلة والذكريات الماضية ٠٠٠ باختصـار فهو جانب من الوجود الانسانى بكل ما تحمله هذه الكلمة من صراعات وانحيازات ٠٠٠ وعلى الكاتب الدرامى أن يستغل هذا الوجود الانسانى بكل ما تمكنه منه موهبته حتى لا يرتبط عمله بفترة اجتماعية أو مرحلة اقتصادية معينة فيفقد وجوده بانتهاء هذه الفترة أو المرحلة ٠٠

فى مسرحية « الناس اللى فوق » تختلف تنويعة نعمان عاشور على الدافع الاقتصـــادى عن مسرحية « الناس اللى تحت » التى تكافح فيهـا الشخصـيات من أجـل ركوب موجة الدافع الاقتصـادى والارتفـاع مع المرتفعين ٠ أما فى «الناس اللى فوق» فتحاول الشخصيات التشبث بمكانها فوق قمة هذه الموجة حتى لا يجرفها تيار المجتمع الهادر تحتها ٠٠ فبعد أن كان الدافع الاقتصادى فى خدمتها وخلفها فى كل لحظة يلبى لها كل رغباتها بحكم طبقتها التى تمثل مركز الثقل الاقتصادى فى المجتمع ٠٠ بدأت امكانيات هـذا الدافع فى التسرب من ثغـرات ضعفها التى كشفها التحول الجديد وانضمت الى الرصيد المتواضع لامكانيات الدافع الاقتصادى عند الطبقة الكادحة ٠٠ ولعل رقيقة هانم زوجة الباشا هى الشخصية التى تمثل التشبث المستميت بالدافع الاقتصادى القديم الذى لم يعد بعـد فى عنفوانه كما كان ٠٠ بينما نجـــد خليل بك شقيق الباشا يمثل المرونة الذكية فى مواجهة التحولات الجديدة التى طرأت على هذا الدافع ٠٠

ونجد الطبقات الكادحة وقد أصابها بعض الاطمئنان تجاه المستقبل لأنها تشعر أن الدافع الاقتصادى قد بدأ فى التحول لصالحها ٠٠ ولذلك فان سخرية حسن المهندس المكافح العصامى من خالته رقيقة هانم زوجة الباشا السابق ليس مصدرها المرارة التى يشعر بها أعضاء الأسرة الفقراء تجاه الأعضاء الأغنياء منهم ٠٠ ولكن مصدرها التمتع بمشاهدة حـركة

المجتمع وهى تسـخر بالفعل من كل محـاولات الأرستقراطيين للتشبث بمراكزهم الاجتماعية المهددة بالاندثار ، وتكشف عن حقيقتهم الجشعة فى تحقيق الدافع الاقتصادى بكل الطرق الشريفة وغير الشريفة ٠٠ لدرجة أن المكاسب الاقتصادية تتحول فى كثير من الأحيان الى هدف فى حد ذاتها وليست وسيلة الى تحقيق الوجود الانسانى الأصيل٠٠فقد يصبح الزواج مثلا صفقة تجـارية رابحـة أو حجـر زاوية لتأمين كيان عائلات الطبقـة الواحدة بصرف النظر عن كونه شركة العمر بين الرجل وزوجته ٠ فالمهم فى الزوجة مثلا هو حسبها ونسبها وأموالها وعقارها ٠ أما عقلها وتفكيرها وكيانها ونظرتها الى الحياة ٠٠ فهذه كلها أشياء ليست فى الحسبان ٠٠ ونحن لا نحاول بهذا أن نقلل من قيمـة الدافع الاقتصـادى لأن الحيـاة لا تستطيع أن تتقـدم بدونه ٠٠ ولكننا نحـاول القاء الضـوء على القيم الانســانية الكامنة خلف هـذا الدافع ومدى ارتباطها بالكيان الانســانى الـكريم :

حسن : (يسلم عليها) أهلا خالتى ٠٠ أهلا وسهلا (فى تحفظ واضح وبرود) ٠٠

رقيقة : ازيك يا سكينة ٠٠ والله واحشانى ٠٠

سكينة : ماتشوفيش وحش ٠٠ اتفضلى اقعدى يا رقيقة يا أختى ٠

رقيقة : أنا مستعجلة يا سكينة ٠٠ موش عايزه أتعطل ٠٠ معزومة على العشا الليلة الساعة تمانية فى مينا هاوس ٠٠ مع مدام بوليفار وألفت هانم ٠٠ عاوزه أرجع بيتنا بدرى علشان ألحق ألبس الفستان السواريه ٠٠ ايه ده يا حسن اللى انت بتعمله ده ؟ (يكون حسن قد عاد الى الراديو)

حسن : ركن الريف يا تانت ٠٠

سكينة : يا حسن قلت لك طفى الراديو ٠٠ مش وقته ٠٠

حسن : موش وقته ازاى ٠٠ أصل فيه حديث لواحد صاحبى وموصينى أسمعه ٠٠ حايتكلم النهارده عن الدرة العويجة ٠٠

رقيقة : موش حينفع الكلام ده أبدا يا حسن ٠٠ لازم تتعلم الاتيكيت ٠٠ لازم تغير طريقتك ٠٠ ازاى حتقبلك بالشكل ده ٠٠ ازاى ٠٠

سكينة : هى مين يا رقيقة ٠٠

رقيقة : ماهيتاب يا سكينة ··

حسن : ما هى ايه ··

رقيقة : ما هى تاب يا حسن ·· ما هى تاب خريجة الميردى ديه ·· دى واحدة راقية ·· حتبقى تقعد جنبك علشان تسمعها الدرة العويجة ؟

حسن : (يقول أى كلام) نبقى نقولها ما هو تاب ·· كويسة دى يا ماما (يضحك) تبقى هى ما هى تاب وأنا ما هو تاب ·· بس المصيبة اذا ما تابش ···

سكينة : (تعتذر بسذاجة) والله وحياتك يا رقيقة ياختى ده ما يطيق يسمع الراديو أبدا ·· أنا عارفه ايه اللى جرى له ؟

حسن : عاوزين نعرف فوايد الدرة العويجة (يطفىء الراديو) ··

رقيقة : وكمان قاعد بالبيجامة فى وسط الصالة ·· ليه ماتلبسش الروب بتاعك ؟ ماعندكش روب دى شامبر ؟ تقول عليك ايه ما هى لما تشوفك ··

سكينة : ما هى مين يا رقيقة ؟؟

رقيقة : ما هى تاب اللى خطبتها له ·· تقول عليك ايه وانت قاعد من غير روب ؟

حسن : تقول على ده لابس بيجامه ··

رقيقة : طب ولما تتجوزك وتلاقيك قاعد كده بالبيجامة فى وسط الصالة ؟ تقول ايه ؟

حسن : تبقى تفهم انى أنا من اللى بيزعقوا بسرعة من أودة النوم ·

رقيقة : حتنزل من عينها طوالى ·

حسن : وأنا ايه اللى حيوصلنى لعينها ·· أنا حا أستنى عند الرجلين ··

وقد يبدو من أول وهلة أن الدافع الاقتصادى أبعد ما يكون عن مثل هذا الموقف لأن الأمر يتعلق بالاتيكيت والعادات الأرستقراطية والزواج البورجوازى ·· ولكن يندر أن يلعب الدافع الاقتصادى دورا حيويا فى كل مواقف مسرحيات كاتب واحد مثلما نجد عند نعمان عاشور · والموقف السابق ليس استثناء من القاعدة برغم أن ظاهره لا يوحى بوجود أى دافع

اقتصــادى خلفه ·· ولكن لأن الطبقــة الأرستقراطية تدرك بالشعور أو باللاشعور أنها محط أنظار الطبقات الأخرى وأن كل تصرفاتها تلفت الانتباه بحكم أنها تمثل مركز الثقل الاقتصادى فى المجتمع فهى تحرص على اخفاء حقيقة الدافع الاقتصادى لديها عن طريق تغليفه بالمظاهر البراقة والأقنعة الخادعة الكامنـــة فيما تســميه بالاتيكيت والذوق ····· الــخ فزواج الأرستقراطية من الأرستقراطى يجب ألا يبدو وكأنه صفقة تجارية تربح من ورائها كل الأطراف المعنية بل يتحتم أن يظهر بمظهر المحافظة على الرقى والذوق والرقة والرفاهية ··

وقد يقول قائل هنــا ان حسن ليس بالشــاب الأرستقراطى الذى تستفيد من زواجه أسرة ماهيتاب التى اقترحت خالته رقيقة زواجه منها ·· ولكن رقيقة التى تمثل الأرستقراطية العنيدة والذكية فى نفس الوقت تدرك جيدا أن الطبقة الاجتماعية الكادحة التى تنتمى اليها أختها سكينة والتى ارتفعت هى عنها بزواجها من الباشا ·· هذه الطبقة على وشك أن تصبح مركز الثقل الاقتصادى الجديد فى المجتمع ·· ولذلك وجدت رقيقة أن من مصلحتها الاستفادة من انتمائها السابق الى الطبقة ·· ذلك الانتماء الممثل فى أختهــا سكينة وأبنائها ·· وبهــذا تضمن بعض التحكم فى الدافع الاقتصادى الذى بدأ فى التخلى عن الطبقة الأرستقراطية ·· أى أنهــا ما زالت على انتمائها الى الطبقة الأرستقراطية بكل ما تمثله من مكاسب اقتصادية وامتيازات اجتماعية وفى نفس الوقت توثق الصلات بالطبقــة الجــديدة ·· حتى تأمن شر تقلبات الدافع الاقتصــادى ·· ولعل الدليل الدرامى الملموس على هــذا هو توترها الذى يميز تصرفاتها وقلقها الذى يطغى على كلماتها ·· فلو كانت واثقة من أن اتجاه الدافع الاقتصــادى فى صالحها كما كان من قبل لما لجأت الى هذه التصرفات العصبية والقلقة والمتوترة ··

فى مسرحية « سيما أونطه » يقدم لنا نعمان عاشور عرضا دراميا لحقيقة الدافع الاقتصادى عنــدما يتخفى تحت أقنعة زائفة تضع الفن فى خدمة مآربها ·· وتعد السينما المصرية مادة خصبة تفى بهــذا الغرض وخاصة أنها أصبحت ــ منذ الحرب العالمية الثانية ــ ميدانا يستثمر فيه أثرياء الحرب أموالهم ·· وبذلك تحولت الى بضاعة رائجة ·· شأنها فى ذلك شأن تجارة السوق السوداء التى انتعشت أيام الحرب ·· وبذلك تساوت السينما مع تجارة الشاى والبن والفلفل والخيش والخردة ··· الخ· ولن تستطيع السينما المصرية أن تتخلص من هذا الاتجاه الا عن طريق القطاع العام ·· وقد حدد نعمان عاشور زمن المسرحية بقوله : « حتما

قبل عام ١٩٦٠ ٠٠ وقبل صـدور القوانين الاشتراكية ٠٠ وقبل وجود القطاع العام ٠٠ » ٠

ولأن السينما المصرية تحولت الى تجارة رائجة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ٠٠ فلقد كان التطور الفنى آخر شيء يفكر فيه كل من المنتج والمخرج ٠٠ هذا اذا فكرا فيه أصلا ، لأن كل تفكيرهما منصب أساسا على شباك التذاكر ومدى الأرباح التى يستطيع الفيلم أن يحققها ٠٠ وفى سبيل هذا يجب ألا تقف أية عقبة تحت أى اسم ٠٠ ولذلك تحول الممثلون الى نوع جديد من التجار تخصص كل منهم فى بيع شيء أدرك أسرار تجارته الى العملاء ٠٠ فهذا النجم يبيع الوسامة والقبلات النارية ٠٠ وذلك الممثل يبيع الاجرام والشر والجريمة ٠٠ وهذا يبيع الرعب والغموض والأسرار ٠٠ وآخر يبيع القوة والعضلات المفتولة ٠٠٠٠ وهذه النجمة تخصصت فى بيع الاغراء والجنس والجسد العارى ٠٠ وتلك تبيع الدموع والشقاء والضعف الأنثوى ٠٠ وأخرى تبيع القسوة والعنف والسفالة ٠٠٠٠٠٠ الخ ٠٠ وقد اتقن كل منهم تخصصه وتعود الجمهور على شراء نفس البضاعة منهم مهما اختلفت الأفلام وتعددت ٠٠ وبذلك راجت البضاعة واستقرت أمورها بعد أن سيطرت على السوق المحلية ٠٠ وأصبح احتمال الخسارة ضعيفا للغاية ٠٠ وأصبح التطور الفنى للسينما كبش الفداء ٠٠

ولقد بلغ الدافع الاقتصادى أشده عند المنتجين لدرجة أنهم تجنبوا حتى هذا الاحتمال الضعيف للخسارة عن طريق الاشتغال بتجارة أخرى تساند تجارة السينما :

سمير : (يتركه) أنا لى عندك تلاته جنيه من أول امبارح ٠٠ فيه تلات تاكسيات ما اندفعش يوميتها ٠٠ كويس ٠٠ وستاشر جنيه يوميات ستاشر تاكسى عن امبـارح يبقوا ١٩ جنيـــه أول عن آخـر ٠٠ قلت ايه ؟

ابراهيم : (ولكن فى بطء فى هذه المرة) صلى على النبى ٠٠

سمير : قديمة ٠٠ العب غيرها ٠٠ (ينظر الشافعى أفندى) أطلب لى القسم بالتليفون يا شافعى أفندى (ثم لابراهيم) حا أعمل لك بلاغ فى النيابة يا حاج ابراهيم يا دسوقى ٠٠

ابراهيم : (يتقدم نحوه فى تبسط) صلى على اللى عمرك ما انت شايفه ٠٠

سمير : (وقد حسبه خضع) حاتنطق ؟

ابراهيم : بالصلاة على النبى ··

سمير : (فى عناء) لا ·· أنا حا أخليك تنطق بالنيابة (يذهب الى شافعى أفنـدى سريعا) أطلب يا شافعى أفندى القسم علشان نعمل له بلاغ ··

ابراهيم : وازاى بقا حسبتهم ١٩ جنيه ؟ حا أدفع حق تاكسيات راكنة··

سمير : مين اللى قال لك تركنها ؟

ابراهيم : مافيش سواقين ·· أول امبارح موقف تلاته ·· وامبارح راكنين أربعه ·· وأنا مبطل السواقه ··

شافعى : (وكان يضرب التليفون ولكن يظهر أنه مشغول يشترك معهم مبعدا السماعة عن أذنه) وما تجيب لهم يا أخى سواقين ··

ابراهيم : مافيش يا شافعى أفندى ··

سمير : وما قلتش ليه ؟ مافيش سواقين ازاى ؟ أمال راحوا فين ؟

ابراهيم : طلعوا الحجاز ··

شافعى : حجاج ··

ابراهيم : لأ ·· سواقين يا شافعى أفندى ·· مع السعودية ·· بيغرقوهم فلوس ··

واذا اقتطعنا هذا الموقف من المسرحية وقدمناه الى أى قارىء دون أن نخبره عن مصـــدره لقال أن هذا حوار يدور بين صاحب عربات أجـرة والعامل المشرف عليها ·· وليست هناك ثمة علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين أصحاب العمل وصناعة السينما ·· وهى الحقيقة التى يؤكدها نعمان عاشور بالفعل ·· لأن المنتج سمير فخرى يتاجر بالسينما ولا يعمل فى صناعتها وفنها ، وهى تتساوى فى نظره بتجارته فى التاكسيات :

ابراهيم : ما هو بس لو كان كل واحد فى البلد دى يعرف صنعته ؟ الجزار جزار والحداد حداد ·· ما يخليه يا أخى فى السيما وكفاية عليه السيما ·· ايه اللى قال له يجرى تاكسيات ؟ بيحلق على الجمهور فى الشارع كمان ؟

شافعى : غاوى يا أسطى ··

ابراهيم : صلاة النبى ٠٠ هى التاكسيات غية ٠٠ كتاكيت ٠٠ والا عشان بتبيض جنيهات يومى ؟

ولذلك يصبح تأميم السينما هو الحل الوحيد لانقاذها من هذا المستوى الذى بلغته ، وليس تأميم السينما معناه تعريضها للخسارة ولكنه يهدف الى رفع مستوى الأفلام وتطوير صناعة السينما والأخذ بيد الجمهور لكى يتذوق النضج الفنى ٠ وبذلك يستطيع التأميم حل المعادلة التى تجمع بين تحقيق المستوى الفنى الرفيع وتحقيق المكسب الاقتصادى الناتج عن رفع درجة الوعى الفنى عند الجمهور ٠٠ وقد حاول كثير من المنتجين تأكيد استحالة تحقيق هذه المعادلة تحت شعار : « الجمهور عاوز كده ٠٠ » ولكنه شعار زائف يريدون به تغطية حقيقة الدافع الاقتصادى العارية٠٠فالجمهور برىء من هذا ٠٠ كل ما هنالك أن السينما عودته على مستوى معين ٠٠ ومن الصعب على المرء أن يغير عاداته بين يوم وليلة ٠٠ وعلى القطاع العام أن يربى ذوق الجمهور على أساس جمالى أصيل غير قائم على الجنس الرخيص والجاذبية المفتعلة والاثارة الساذجة والحبكة الطفولية :

راجى : لكن تفتكر ان أنا غلطت اللى مضيت له على العقود دى (ويأخذ العقود بين يديه)

شلضم : (يدور حول المائدة) مين عارف ٠٠ هيه بعيدة ان شحاته محمد ده تضرب معاه ويصطاد له موزع من حلقة السمك ٠٠ ولا فى المدبح ٠٠ ما هى دى لعبة التلت ورقات ٠٠ نصب ٠٠ هى نصب ٠٠ والجمهور ٠٠ بيدفع ٠٠ المصيبة انه بيدفع وبيدخل رواياتهم ٠٠

راجى : (يجلس ساهما فى حزن) وآخرتها يا محمد ٠٠

شلضم : مالهاش آخر يا أستاذ ٠٠ لا لها آخر ٠٠ ولا لها علاج ٠٠

راجى : (صارخا) علاجها الوحيد التأميم ٠٠ أنا من رأيى يأمموها ٠٠

وقد أصابت عدوى التجارة نقاد السينما أيضا فأصبحوا يكتبون المدح والتقريظ لمن يدفع أكثر والهجاء والسب لمن يمتنع عن الدفع ٠٠ وقد وجدنا هذا الاتجاه فى شخصية الناقد الفنى ألف ميم أو السيد مخيمر مورد الوجوه الجديدة والقصص وخلافه ٠٠ وبذلك يكون النقد قد انضم الى الفن ليكون كبش الفداء الثانى على مائدة المنتجين والموزعين ٠٠ فلا يوجد تقييم صادق ولا موضوعية محايدة ولا نظرة علمية ولا نظرية منهجية ولا تخصص فنى ٠٠٠ الخ ٠٠ وانما تركزت كل مؤهلات الناقد السينمائى فى « المفهومية » وسرعة البديهة ومعرفة المكان الذى تؤكل منه

الكتف ٠٠ لأن الدافع الاقتصادى ـ ولا دافع غيره ـ هو الذى يكمن وراء كل كلمة يخطها قلمه المحترف :

ألف ميم : شوفى يا مدموازيل (ولا يجد ما يقول ويتوقف ثم يتثبت) أنا الى أستاهل أنا ٠٠ احنا يجب نفهم أن السيما عندنا لسه ما مشيتش على رجليها لغاية دلوقت ٠٠

شلضم : ازاى يا ألف ميم ٠٠ دا كلهم جابوا أوتومبيلات ٠٠

السيد : اسكت انت يا شلضم ٠٠ ما تفهمش فى الكلام ده ٠٠ مش مستواك ٠٠ يا مدموازيل ٠٠ مهاجمة الأفلام المصرية بقسوة وبعنف وبشدة على طريقة بعض النقاد ٠٠ موش حتخدم السينما أبدا ٠٠ بالعكس ٠٠ حتأخرها ٠٠ السينما عندنا لسه بكر ٠٠ لسه صغيره ٠٠ صناعة ناشئة ٠٠

فتحية : دى الصناعة التانية فى البلد ٠٠

السيد : الصناعة التانية ٠٠ قلتيها بلسانك ٠٠ هى كده الحقيقة ٠٠ السينما صناعة قبل ما تكون فن ٠٠ وعلى ذلك يجب تشجيعها ٠٠ يجب تشجيعها كصناعة أولا ٠٠ وكحرفة ثانيا ٠٠ وكفن ثالثا ٠٠

وكأننا بنعمان عاشور يقول انه عندما يتحول الدافع الاقتصادى الى العامل الوحيد فى وجود الانسان فان الحياة لابد وأن تتحول الى غابة زاخرة بوحوش على أتم استعداد للانقضاض على الحيوانات الصغيرة وافتراسها ٠٠ لأن الدافع الاقتصادى سلاح ذو حدين اذا لم تقيده القيم الانسانية المتمثلة فى الحق والخير والجمال فانه يتحول الى سيف مسلط على رقاب أفراد المجتمع كله ولا يستثنى من ذلك هؤلاء الذين يستعملونه ٠٠ لأنه سيأتى يوم يستعمله آخرون فوق رقاب هؤلاء الذين استعملوه من قبل ٠٠ لأن البقاء للقوى والعنيف والشرس طبقا لقانون الغابة وليس البقاء للحقيقى والخير والجميل طبقا لقانون البشرية ٠٠

فى مسرحية « جنس الحريم » يتحكم الدافع الاقتصادى فى القيم الزوجية والعلاقات الأسرية الى حد كبير ٠٠ لأنه يجبر المرأة على الخضوع الكامل للرجل ويفرض عليها قبول القيام بدور الضرة ٠٠ وبالتالى يقضى على معظم الجانب الانسانى فى نظرتها الى شريك حياتها ٠ فهى تحاول أن تستغله بقدر الامكان حتى تضمن لنفسها ركيزة اقتصادية تستند اليها فى أوقات الضيق والشدة ٠٠ وما أكثر هذه الأوقات بالنسبة للنساء اللاتى ما زلن تحت نير عصر الحريم ورواسبه ٠٠ ولذلك نحن لا ندين هدية

الزوجة الأولى فى حرصها على نصيبها فى وصية زوجها المريض أكثر من حرصها على صحته وشفائه :

هدية : (تمنعها) ياراجاوات مش وقته ماتعملهاش حجة ٠٠ نطمن على أبو كى الأول ٠٠

راجاوات : ودى حالة تطمن أبدا ٠٠ (وتعود لتجلس)

هدية : اللى كايدنى وغايظنى ٠٠ قعدته هنا ٠٠ مش عارفين ناخد منه طيب ولا رضى ٠٠

سلامة : (وقد أحس بأنهم يتكلمون وكأنه لا وجود له) انتو لازمكوا حاجة يا ست هانم ؟

هدية : الوصية ؟ يكتب الوصية بتاعته احتياطى ٠٠ يبقى كل واحد متطمن على حاله وماله ٠٠

سلامة : هو مش عامل وصيه ٠٠

هدية : حد عارف ٠٠ أهو سايبنا كلنا نلطش فى بعض ٠٠

ويكمن الدافع الاقتصادى خلف كل الصراع الدرامى الذى تدور رحاه فى المسرحية ٠٠ وقد ركز عليه نعمان عاشور كل الأضواء لدرجة أنه وضع كل الجوانب الانسانية من عطف ومحبة وحنان واخلاص فى الظل٠٠ وبذلك تحولت الشخصيات الى وحوش تعيش فى غابة وتنهش بعضها البعض على حد قول الست هدية ٠٠ فالأبناء لا يتكلمون عن أبيهم كرجل مريض يجب أن يحاط بعطفهم ورعايتهم وحنانهم ولكنهم يعتبرونه مجرد رجل ثرى على وشك مغادرة هـذا العـالم ، ولذلك يتحتم على كل منهم الحصول على نصيبه فى الميراث فى أسرع وقت ممكن ٠٠

ويوضح نعمان عاشور أنه فى مجتمع الحريم التقليدى يلعب الدافع الاقتصادى دور المحرك الأول لسلوك الشخصيات ٠٠ فهى تختار الزوج الذى يمنحها الأمان الاقتصادى الذى حرمت منه كأنثى ٠٠ ولا تأمن للزوج الذى يقدم لها قلبه فقط٠٠ ويتحول الأمان الاقتصادى الى هدف أساسى فى حياة المرأة بحكم العقدة المترسبة فى لا شعورها ٠٠ ولذلك فانهـا تبحث عنه دائما وتطلب المزيد منه حتى فى حالة حصولها عليه ٠٠ ونجد راجاوات الأرملة التى لم تتعـد الثلاثين من عمرها تبحث عن الضمان الاقتصادى فى نصيبها من ميراث أبيها وفى الزوج الجديد الذى يريد أن

يتقدم لها ٠٠ برغم أنها تحصل على معاش شهرى محترم تركه لها زوجها المستشار الراحل :

سلامة : معلش ٠٠ بكره تذاكرى ٠٠ الست راجاوات اللى ريحت روحها م المدارس ٠٠

نوال : ماكانتش تنفع فى مدارس ٠٠

سلامة : ليه بقى دى واعية وحظها ضارب فى السما ٠٠ أنا جايب لها مليونير ٠٠ وموافق على شروطها ٠٠

نوال : بتاع الطوب ؟؟ هو برضه بتاع طوب ؟؟

سلامة : بيزقل علشانها عاوزها من بكره ٠٠ وحيدفع مهر جامد ٠٠

نوال : تفتكر حترضا به ؟

سلامة : فارد لها ايده بخمس تلاف ٠٠ مهر وشبكة ٠٠ ماترضابوش ازاى ٠٠

نوال : بيقولوا كبير فى السن ٠٠

سلامة : طيب ما هو دا المطلوب ٠٠ تدوبه فى عرق العافية ٠٠ حى متى اتجوزت وشبعت ٠٠ تجيب أجله فى سنتين ويفضل لها الشىء الفلانى ٠٠ ولا حتبقى على معاش الأول ؟ ٠

وصل الحد بشخصيات المسرحية الى مناقشة الدافع الاقتصادى بمباشرة وصراحة ووضوح ٠٠ ويوكل الكاتب هذه المهمة الى أكثر شخصياته ثقافة وتحضرا حتى لا يتهم بابداء رأيه مباشرة وبتدخله شخصيا فى المواقف ٠٠

ولذلك نجد نوال تخطب فى جيل الزوجات والأمهات وتقول :

« ماما كانت تقدر تعتنى بتربية راجاوات وتخليها متتجوزش الا اللى يحبها وتحبه ٠٠ وانتى يا تانت كنتى برضه تقدرى تربى عادل تربية أنضج وأصح من كده ٠٠ وظروفكم كانت تسمح ٠٠ الأساس الاقتصادى عندكم ثابت ومعقول ٠٠ » ٠

ورغم أن نوال هى التى تتكلم عن الأساس الاقتصادى فاننا نشعر بوجود نعمان عاشور خلفها ٠٠ فهو لم يستطع مقاومة الحاح الدافع الاقتصادى على وجدانه ككاتب فاضطر الى ابرازه فى نهاية المسرحية على

لسان نوال حتى يبدو لكل قارىء ومتفرج واضحا جليا لا يحتمل أى لبس أو غموض ٠٠

فى مسرحية « عائلة الدوغرى » يقوم الصراع الدرامى على الدافع الاقتصادى الذى يلح على وجدان مصطفى الدوغرى الأخ الأوسط بحيث يتغاضى عن كل القيم الانسانية فى سبيل تحقيقه ٠٠ ولقد طلق زوجته الأولى كريمة لأنها لم تعد تليق بمركزه المادى والأدبى ٠٠ فقد أمضى سنوات طويلة معارا كمدرس للتاريخ للأقطار الشقيقة حتى جمع ثروة لا بأس بها ٠٠ وحصل أيضا على درجة الماجستير فى التاريخ ٠٠ ولعل المحرك الأول والأخير لسلوكه يكمن فى جشعه الاقتصادى ٠٠ حتى زوجته الساذجة كريمة التى اكتوت بنار جشعه تعلمت على يديه قيمة المال فى المحافظة على كيان الانسان :

كريمة : على كل حال أنا لسه صغيرة ٠٠ وحلوه مش بطاله ٠٠ وجربت وفهمت ٠٠ أخوكى عرفنى تمام قيمة الرجالة وحقيقتهم ٠٠

عيشة : يعنى قصدك ايه ؟

كريمة : انتى لسه بنت ٠٠ مش حتقدرى تفهمينى ٠٠ لكن أنا ما أقبلش انه يتجوز عليه واحده تانيه ٠٠ يطلقنى ويدفع ليه حق عفشى ٠٠ وأطلع بفلوسى ٠٠

عيشة : ما تخرفيش يا كريمة ٠٠

كريمة : مش حا أقـــول خمسمية ٠٠ متنازله له من دلوقت عن مؤخـــر الصداق ٠٠ يدفع ليه تلتميه حق العفش ٠٠ ويسيبنى ٠٠ وتسيبونى كلكم ٠٠ أخرج للدنيا الواسعة ٠

وعندما يسيطر الدافع الاقتصادى على انسان ويستعبده فانه يحيل حياته الى جحيم مقيم ملء بالشك والريبة والخوف والقلق والتوتر والضيق فهو يظن أن جميع الناس بما فيهم أقاربه يحاولون السطو على مدخراته ٠٠ وبذلك يتحول الدافع الاقتصادى من قوة دافعة تمنح السعادة والرفاهية الى عقبة كأداء ٠٠ أى أنه بدلا من أن يقوم المال على خدمة الانسان نجـد الانســان خادما له ٠٠ ولكى يظهر نعمــان عاشور مدى سيطرة الدافع الاقتصــادى على مصطفى الدوغرى فقد قدم لنا الصــورة المضادة له فى شخصية أخيه الأكبر سيد الدوغرى المتصوف الهارب من تعقيدات الحياة وأطماعها حتى نحس بحدة الصراع الدرامى الذى يدور بين النقيضين برغم

علاقة الأخوة بينهما ·· فالدافع الاقتصادى يملك من المقدرة ما يساعده على التغلغل داخل أوثق العلاقات الانسانية :

مصطفى : شوف يا سيد ·· كل اللى حصل لنا النهاردة من تحت راسك·· أبويا مات وسابك كبير العيلة وكنت ناجح ·· تانى أو تالت ترزى فى البلد ·· فرطت فى مسئولية العيلة يوم ما فرطت فى تجارتك وصنعتك ·· تصرفاتك انطبعت على حياتنا كلنا ·· كان من نتيجتها ايه ؟ ··

سيد : (يقاطعه) كان من نتيجتها انك خدت بعضك وسافرت تعمل لك قرشين وسبت مراتك واخواتك ·· البنت قبل الولد ·· سبتهم ورميتهم حمولة رمل وشيلة حجر على كتفى الأكتع (ويضع يده على كتفه ويخفضه قليلا)

مصطفى : مالى أنا ومالهم ؟

سيد : كان فى امكانى م الأول أتجوز وأعيش لوحدى وأصرف على البيت من بعيد لبعيد باللى يقدرنى عليه ربنا ·· وبدل ما أضحى وأتحمل دا كله علشان خاطرك وخاطر اخوتك ·· أمتع نفسى ··

مصطفى : خاطرى ليه ·· أبويا مات وأنا واخد الليسانس ؟

سيد : وميت وأنا الترزى التانى أو التالت فى البلد ؟ ما انت لسه قايل ··

مصطفى : كل واحد مسئول عن تصرفاته وأعماله ·· انت مش عارف الأصول ·· مش فاهم جوهر الدين بتاعنا ·· ولا تزر وازرة وزر أخرى ··

سيد : أحب لأخيك ما تحب لنفسك ··

مصطفى : عاوزينى أفرق القرشين ـ اللى عصرت زهرة شبابى على ما لمتهم ـ عليك وعلى سى الهاف لفت بتاعك ؟

سيد : ويعنى أنا ما فرقت الآلافات على مدامتك ·· وفتحت لأختك الكبيرة بيتها ·· وعلمت التانية لحد ما اتوظفت ·· وكنت مستعد أعلم التالت فى بلاد بره لحد ما يتخرج ويبقى مهندس ··

وبلغ الجشع بمصطفى أنه يرفض وجود على الطواف مع أفراد الأسرة لأنه ليس سوى عالة برغم أنه ضحى بحياته كلها فى سبيل خدمة هذه

الأسرة ٠٠ فلم تكن له فى يوم من الأيام أية أطماع اقتصادية أو تطلعات اجتماعية بل عاش على هامش الحياة ورضى بهذا الوضع البائس ٠ ولكن مصطفى الدوغرى يبخل عليه بهذا الوضع البائس أيضا ٠٠ واذا كان نعمان عاشور قد أبرز لنا أبعاد مصطفى الدوغرى بمواجهتها بروحانية أخيه الأكبر سيد ٠٠ فقد واجه أنانيته المطلقة بتضحية على الطواف :

سيد : أكل الناس كلها عيش سخن من الفرن وهو ماشى حافى ٠٠ وعايش جعان ٠

مصطفى : (يقف غاضبا) كفاية بقى يا سيد ٠٠ أخرج يا راجل انت ٠٠ سيبنا ٠٠

الطواف : من يومك وانت متعب يا مصطفى ٠٠ كان أول ما يركب على أكتافى ٠٠ يفضل يضربنى على قفايا لغاية ما أنزله يمشى جنبى ٠٠ خزيان من الناس ٠٠

وعندما يخطب مصطفى زميلته السابقة بالكلية أزهار ٠٠ فانه من الطبيعى أن نتوقع أن يكون الدافع الاقتصادى هو المحرك لمشروع الزواج هذا ٠٠ ولكن المشروع يفشل لأن مصطفى يواجه بنفس الجشع الاقتصادى ممثلا فى خطيبته أزهار وعائلتها التى تريد استغلاله بكل وسيلة ممكنة ٠٠

وليس مصطفى الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى ترضخ لنداء الدافع الاقتصادى وتتبعه أينما قادها ٠٠ لأن هذا ينطبق على معظم شخصيات نعمان عاشور ٠٠ والاختلاف الوحيد هو فى درجة التبعية لهذا الدافع ٠٠ فأبو الرضا شنن مثال آخر للدلالة على عمق تأثير الدافع الاقتصادى ٠٠ فقد كان يعمل فى مطلع حياته كاتبا لحسابات فرن الدوغرى ٠٠ ثم لبى نداء هذا الدافع وحرص على تتبعه فى كل خطوة يخطوها حتى أصبح من أصحاب الأموال والعقارات الذين يتكلمون من مركز الثقل الاقتصادى ويعرفون قيمتهم وفاعليتهم فى المجتمع بعد أن ذاقوا الحرمان وشظف العيش ٠٠

ولعل نعمان عاشور قد قدم لنا شخصية على الطواف لكى يبرهن على عمق مأساة الانسان عندما ينذر حياته من أجل الآخرين دون أن يعمل أى اعتبار لوجوده الشخصى وكيانه الذاتى ٠٠ فتكون النتيجة أن يجرفه الآخرون فى تلبيتهم لنداء الدافع الاقتصادى وتكالبهم على الامتيازات الاجتماعية ٠٠ وهى مأساة مثيرة للشجن والشفقة والعطف على عكس مأساة الانسان الذى لا يسمع فى حياته سوى صوت الدافع الاقتصادى

ـ كما فى حالة مصطفى الدوغرى ـ فيثير فى أنفسنا الخوف والاشمئزاز والنفور ٠٠ والشخصيات المتزنة عند نعمان عاشور هى تلك التى تدرك حقيقة الدافع الاقتصادى وتخضعه لخدمة رفاهيتها ووجودها الانسانى الكريم ٠٠ وليست تلك الشخصيات التى تنذر حياتها من أجله أو تلك التى تتجاهله تماما ٠٠

فى مسرحية « وابور الطحين » يقوم الصراع الاقتصادى بين أصحاب العمل الرأسماليين والعمال بدور العمود الفقرى لأحداث المسرحية ومواقفها :

شلبية : جوده فهم خالى ان المكنة ممكن تمشى٠٠ووابور الطحين يدور٠٠ لكن العمدة مصمم ٠٠ وأخوه الحاج وراه ٠٠ لازم ياخدوا زيادة ٠٠

فاطمة : ربع جدح على طحنة مجطف أيا كان (وهى ترفع مقطفها الصغير) ٠

فالاقتصاد هو عصب المسرحية وحجر الزاوية الذى تقوم عليه المواقف ويبرز فى كل كلمة تنطقها أطراف الصراع المعنية :

شلبية : خالى صفوان كاشف ملعوبهم ٠٠ ومفهم جوده على كل الجارى ٠٠

فاطمة : لكن هما بيجولو أن جوده مش جابل يدور المكنة ٠

شلبية : علشان خاطركم ٠٠ تدفعوا فلوس ٠٠ وكمان تدوهم عبوة ربع قدح ٠٠

فاطمة : ما يحصلش أبدا ما يحصلش ٠٠ (وهى تهز راسها وتنفى بأصبعها) ٠٠

ولا تبدو اهتمامات شخصيات نعمان عاشور العاطفية أو الجنسية أو السياسية أو الاجتماعية بقدر ما تبرز اهتماماتها الاقتصادية التى تعد الأساس لكل شىء آخر ٠٠ ولذلك فالصراع الاقتصادى الذى يدور بين الشخصيات هو صراع الموت أو الحياة ٠٠ لأنه صراع الذى لا يملك مع ذلك الذى يملك ٠٠ الأول يريد الحصول على ما حرم منه والثانى يرغب فى المحافظة على ما اكتسبه بالفعل ٠٠ ولذلك نحس بشخصيات نعمان عاشور وهى تدب على الأرض وتغوص أقدامها فى التراب والوحل لأنها

تكافح دفاعا عن أوليات وجودها وليس عن كماليات حياتها ٠٠ والصراع بين الأغنياء والفقراء متعادل الكفتين كلا الطرفين يستميت فى الدفاع عن كيانه الاقتصادى ٠٠ فبرغم أن الأغنياء يمثلون مركز الثقل الاقتصادى بينما يدور الفقراء حول هذا المركز فانهم يبذلون أقصى ما فى وسعهم لغزو هذا المركز والسيطرة عليه حتى يحققون وجودهم الانسـانى الذى يحاول الأغنياء حرمانهم منه ٠٠ فالصراع الاقتصادى ليس مجرد رغبة فى الحصول على مركز ثقل فى المجتمع ولكنه صراع الوجود نفسه ٠٠ لأن الشخص الذى لا يستطيع تلبية الدافع الاقتصادى يصير تحت رحمـة هؤلاء الذين يملكون هذا السلاح مثل أعيان الكفر الذين يتصرفون كما لو كانوا مركز الكون كله فى « وابور الطحين » ٠٠

ولأن نعمان عاشور يميل شخصيا الى نصرة الفقراء فقد اصطنع لهم نصرا سريعا فى نهاية المسرحية ليحول الأحداث الوجهة التى يريدها برغم أن الكفة كانت راجحة تجاه الرأسماليين طوال المسرحية ٠٠ ففى النهاية يشارك الفلاحون والعمال فى ملكية « وابور الطحين » مع أصحاب العمل الرأسماليين ٠٠ ويتوقف الصراع الاقتصادى عند هذا الحد لأن العمـال الكادحين استطاعوا السيطرة على مركز الثقل الاقتصادى فى القرية وبالتالى تمكنوا من تحقيق وجودهم برغم أنف الرأسماليين الذين استسلموا لهم فى سرعة غير مقنعة دراميا ٠٠

فى مسرحيـــة « عطوة أفندى ـ قطاع عـــام » يكمن مركز الثقل الاقتصادى فى شخصية الحاج حسنين أبو المال ـ كما يدل عليه اسمه ـ صاحب تجارة الجملة والتجزئة والذى يستغل كل كبيرة وصغيرة فى سبيل تحقيق المزيد من المكاسب الاقتصـادية وبالتالى فى فرض سـيطرته على الآخرين وتحقيق مآربه ٠٠ فهو مثلا يريد الزواج من الفتاة الجميلة قمر التى لا يزيد سنها على الرابعة والعشرين فى حين يقارب عمره الستين ظنا منه أنه بماله يستطيع شراء أى شىء حتى لو كان هذا الشىء انسانا ذا كيان ووجود بشرى ٠٠

ولكى يخفى الحاج حسنين أبو المال حقيقة الدافع الاقتصادى البشع اتخذ من السنى الفنجرى ـ ذلك الدرويش الذى يعيش فى غياهب البخور والتهويمات ـ ستارا بالاضافة الى المصلى التى بناها فى محل تجارته ذرا للرماد فى العيون التى تحاول أن تلقى بنظرة ولو سريعة الى المعاملات التجارية المريبة وصفقات السوق السوداء التى يعقدها الحاج على حساب العملاء والزبائن ٠٠ ولكن هذا لا ينطلى على عطوة أفندى كاتب الحسابات الذى أفنى زهرة عمره فى خدمة الحاج ولكنه لم يلق مقابلا لهذا :

عطوة : لا حول ولا قوة الا بالله ٠٠ مصلة جوا دكانة بقالة ؟ دا ولا الاعلانات الأمريكانى على أحدث طراز ٠٠ تغطيه حلوة قوى ٠٠ يمكن تنقذنا من بطاقات التموين ولا من دفاتر الضرايب مين عارف ٠٠ ما هو سره باتع ٠٠ يعملها وتخيل ٠٠

السنى : (مصدقا) ربنا كاتب له فى كل خطوة سلامة ٠٠ راجل مبروك ٠٠

عطوة : (يفرك أصابعه) بفلوسه يا حبيبى ٠٠ بفلوسه ٠٠

السنى : ما هى فايضه على الخلق ٠٠ ولوجه الله ٠٠

عطوة : واحنا مش خلق ؟ ما تفيض علينا احنا كمان ٠٠ يزود ماهياتنا ٠٠ يرفع أجورنا ٠٠ واهى تبقى لوجه الله خالصة ٠٠

السنى : يرفع ايه ٠٠ ويزود ايه ٠٠ قول يا باسط يا عطوة أفندى ٠٠ دا انت الليلة اللى بتباتها جعان تتكتب لك فى الجنة ٠٠ هو فيه حاجة باقية للآخرة غير التقوى ٠٠

عطوة : احنا دلوقت عايشين فى الدنيا يا سنى ٠٠ لسه ما جيناش للآخرة ٠٠

وعندما يدرك عطوة أفندى متطلبات الدافع الاقتصادى لديه يبدأ الصراع الدرامى بينه وبين الحاج صاحب التجارة ٠٠ ولكنه يمتاز بواقعية بعيدة النظر لأنه يدرك أن الحاج أبو المال لن ينصفه ولذلك تتركز آماله فى العمل بالقطاع العام ٠٠ فقد أعمى الدافع الاقتصادى الحاج حسنين أبو المال الى الحد الذى لم يعد يرى فيه سوى مكاسبه المادية ٠٠ حتى العلاقة بينه وبين أخيه محمود دخلت فى نطاق الشك والريبة لأن الدافع الاقتصادى الجشع استطاع أن يسممها كالعادة :

محمود : ٠٠٠٠٠ أنا يالى اسمى أخوه ٠٠ كل ما أراجعه فى حاجة يقول انت عاوز تسيبنى وتروح الاستهلاكية ٠٠

عطوة : وماله مش أحسن ٠٠ أنا حا أعملها وأسبقك فيها ٠٠ عزيزة جابتلى الطلبات وحا أملاها ٠٠ أهه ٠٠ أملاها وحا أروح ٠٠

محمود : تروح فين يا راجل ؟

عطوة : قطاع عام ٠٠ قطاع عام يا سى محمود ٠٠ قطاع عام ٠

محمود : عطوة أفندى ٠٠ ودا اسمه كلام ؟

عطوة : لا كلام ٠٠ ولا سلام ٠٠ خلصنى وتخلص ٠٠ آه يا نارى ٠٠ آه يا نارى ٠٠

محمود : دا مش كلام يا أبو محمد ..

عطوة : عيبك انك طيب زيادة عن اللزوم .. الحاج عاوز يصفى نفسه من الضرائب ومن التموين .. وينفد بجلده علشان يلحقها .

محمود : يلحق مين ؟

عطوة : العروسة مستنياه .. وتحسب .

محمود : مين ؟

عطوة : قمر بنت الفاخورى .

ولعل الدافع الذى يكمن وراء رغبة الحاج حسنين فى الزواج من قمر التى لم تتعد الأربعة وعشرين ربيعا كان اقتصاديا أيضا .. يعلق عطوة على هـذا :

« مش بايدها .. أخوك مكتف العيلة بالديون .. راهنين له البيت والغيط والى قدامهم والى وراهم .. الحاج مغرقهم بمعروفه وأفضاله .. أمال انت مش بتراجع التركة وحسابات الحاج كلها .. ما فاتش عليك بند المرحوم صادق بيه الفاخورى .. مديون لأخوك فى خمستلاف أهيف من بتوع زمان .. النهاردة بالقيمة الدارجة والسعر السايب .. يوصلوا خمستاشر ألف .. عملة سهلة .. انتا مش متخصص فى علم المالية .. خمسة ولدوا بقوا خمستاشر ألف .. » .

وهكذا يستمر الدافع الاقتصادى فى تحريك كل الشخصيات عند نعمان عاشور .. سواء تلك الشخصيات التى تملك أو تلك التى لاتملك .. حتى الدافع الجنسى عند الحاج يقوم أساسا على الدافع الاقتصادى فلولا مقدرته المالية لما فكر فى الزواج من قمر الجميلة التى لا تزيد فى عمرها على سن بناته .. وأم قمر تدرك أيضا الميزات الاقتصادية التى ستعود على أسرتها من جراء زواجها من الحاج .. وتتركز مهمتها الأساسية فى هذه الدنيا فى اقناع ابنتها بقبول هذا الغرض الذى ترفضه بكل عناد وعنف لرغبتها فى الزواج من محمـود الشقيق الأصغر للحاج والذى لم يعرف الجشع الاقتصادى سبيلا الى قلبه .. فالمال اذا استطاع أن يشترى كل شىء فى الوجود فانه يقف عاجزا أمام شراء النفوس القوية المعتزة بكيانها :

الأم : كل ما آجى أكلمها عن جوازها .. تلوى بوزها .. تفاتحيها انتى يا فرحانة ..

فرحانة : بقى دى معقول انها ما عندهاش فكرة ؟

الأم : طبعا فاهمة وعارفة ·· الحاج مغرقنا بفيضه ·· مش معقول حتفوتها الهدايا اللى بتنطر على رأسها ··

فرحانة : وذا كله فتح نفس ·· الاش لو ربنا هداها ودخلت بضيها فى ضيه ·· شمس القمر ·· الحاج شمس وهيه قمر ·· وزى ما قلت لك بيصفى التركة علشان ينقطع لها ·· لحد النهاردة بقى مخلص فيلا فى شارع الهرم ·· بعفشها مفروشة جاهزة ·· بجنينتها وبجراشها ·· وأتومبيل واتنين ·· دا غير العزبة اللى فى المنوفية ·· والفلوس السايبة اللى لا لها عد ·· ولا حصر ·· على رأى عطوة أفندى ·· وكفايه انه حيرجع لكو بيتكم اللى فى ايديه ·· هو الدين اللى عليكو له شويه ·· دول عشرين ألف جنيه ··

ونستطيع أن نستنتج من هذا أننا لو ألغينا الدافع الاقتصادى من مسرحيات نعمان عاشور لفقدت شخصياته كل مبررات الحركة والفعل الدرامى ·· فكل رغباتها فى الدنيا تنبنى على هذا الدافع وهى تدرك جيدا أنها بدونه لا تقوم لها قائمة ·· ولذلك فهى تستغل الطرق المباشرة وغير المباشرة لتحقيق الدافع الاقتصادى لديها ·· ولكن اذا انقادت الشخصيات بكل كيانها وراء هذا الدافع دون رادع أو حياء فانه لابد وأن توجد شخصيات أخرى تكبح من جماحها والا تحول العالم الى غابة تصطرع داخلها الوحوش ·· ومن هذه الشخصيات الدكتور غريب المحلل النفسى الذى يثور ضد شراء أخته قمر تحت ستار الزواج ويقرر قتل كل من يعترض طريقه :

محمود : تانى مين وأول مين ·· (ويتقدم ناحية الدكتور مادا يده ليأخذ منه المسدس) تعال هنا هات المسدس اللى فى ايدك ·· ده ··

عطوة : (يقف فى وجهه ويمنعه) ·· ارجع يا سى محمود ·· ارجع فى عرضك ··

الدكتور : سيبوه يا عطوة ··

محمود : ما تفهمنا بس ·· ايه اللى حصل ··

الدكتور : يعنى ما انتش عارف ·· انتو فاكرينها ايه انت وأخوك ·· زكيبة رز ·· ولا علبة بولوبيف ··

عطوة : هيه ايه ··

الدكتور : أختى قمر ·· واحد يخطبها والتانى يشبكها ·· بضاعة م اللى

بيبيعوها برا التسعيرة ؟ سلعة من سلع السوق السودة ..

محمود : مين اللى قال كده على قمر يا دكتور ..

الدكتور : العرض والطلب بتـاعك وبتـاع أخـوك .. ازاى تبقى انت خاطبها ..

عطوة : أنا اللى خطبتها له بلسانى ده ..

الدكتور : يقوم أخوه يروح يشبكها لنفسه .. وأد أبوها وأكبر ..

عطوة : ما هو ده اللى مزعلنا احنا كمان .. عملها من ورا سى محمود .. من غير علمه .. (ويقترب من محمود ليؤيده) ..

بهـذا الأسـلوب تتـوالى الأحـداث وتتسلسل المـواقف وتتطور الشخصيات بناء على هذا الدافع الاقتصادى الذى لولاه لفقدت المسرحيـة كل مقومات الفعل الدرامى .. ولا يعنى هذا أن المسرحية تحولت الى مجرد دراسة اقتصادية للاستغلال والرأسمالية ... الخ .. لأن المؤلف نجح فى اخضـاع الدافع الاقتصـادى لكل ضرورات الدراما بحيث استمتعنا بالشخصيات وهى تتطور على المنصة ، والمواقف وهى تتسلسل أمامنا دون ادخال نظرية اقتصادية معينة مفروضة من خارج النص الدرامى ..

فى مسرحية « ثلاث ليالى » يعود نعمان عاشور فى « الليلة البيضاء » كل مقومات الفعل الدرامى .. ولا يعنى هذا أن المسرحية تحولت الى مجرد عنها مركز الثقل الاقتصادى الذى كانت تحتله من قبل .. أى نفس الخط الدرامى الذى وجدناه من قبل فى مسرحية « الناس اللى فوق » وهو القلق الذى يبرز على لسان الشخصيات كلما سمعناها تتكلم :

زيزى : ما تقول لنا يا حماده ؟ ايه اللى أخر الدكتور حسين ..

حمادة : الوضع ..

سعيد : أى وضـع .. السـياسى .. الاقتصـادى .. الاجتمـاعى .. الثقافى ..

وبعد ذلك نجد أن كل ما يشغل تفكير الشخصيات هو الأرض التى خضعت لقانون الاصلاح الزراعى والممتلكات والعقارات التى وضعت تحت الحراسة والمصانع والشركات التى أممت .. لقد أدركت جيدا أن الدافع الاقتصادى قد غير مجراه أخيرا طبقا لتحولات المجتمع الحتمية ومأساتها

انها لا تستطيع أن تقف فى وجه هذه التحولات ولا تملك سوى السخرية التى تنضح بالمرارة والتهكم ..

فى « الليلة السوداء » لا يستطيع موت عائل الأسرة أن يطغى على الدافع الاقتصادى لدى أفرادها فهم يتكلمون عن الخمس جنيهات وأين وضعها قبل أن يموت وكأنها كل شىء يهمهم فى الموضوع :

حمدى : ما هو بس لو نعرف حط الخمسة جنيه فين ؟

عليه : (تجاوب فى براءة متناهية) تحت المخدة ..

حمدى : شفتيه بعنيكى ..

عليه : وأنا داخله أوريه فستان الخطوبه الجديد .. قبل ما أقدم لاسماعيل الشربات .. كان داسس ايده فى غطا المخدة .. خرجها بسرعة وباسنى ودعالى وقال .. روحى لخطيبك وأنا محصلك ..

فى « الليلة الحمراء » يبلور لنا نعمان عاشور مأساة ميمى الغانية وفنانة الحى التى جار عليها الزمن .. والتى تخلى عنها الدافع الاقتصادى بعد أن ساعدها فى خدمة أبناء الحى كله .. ولكنهم تنكروا لها بعد ذلك ونظروا اليها على أنهـا مجـرد غانية يسـتطيعون شراء لياليها بأبخس الأثمـان ..

فى مسرحية « بلاد بره » نجد الشخصيات وقد بلغت مرحلة جديدة من النضوج بحيث أصبحت تفكر فى الدافع الاقتصادى على أساس أنه مجرد دعامة تقوم عليها الحياة الكريمة .. وليس بهدف فى حد ذاته .. فقد نجح محمد النمس فى مضاعفة دخله مرات عديدة ولكن هذا النجاح لم يعمه عن حقيقة الأوضاع الاقتصادية المحيطة به .. وهو لا يلجأ الى التسلق أو الأساليب المريبة أو الطرق الخلفية .. بل يعتمد على ثقته فى نفسه وروحه المتفائلة وايمانه بأن المستقبل له ولأمثاله من المكافحين وأن الدافع الاقتصادى قد تحول أخيرا لصالح طبقته بحكم حركة المجتمع :

شبوكشى : النمس يا سى متولى .. النمس عامل عليه نمس ..

م.النمس : خليه يسيب كتفى ..

شبوكشى : (بعد أن أفلح متولى فى أن يدفعه ليترك كتف النمس) معلوم يا عم .. لك حق .. من نص فرنك فى اليوم .. لاتنين وتلاتين جنيه فى الشهر .. السيد محمد النمس .. رئيس « الوردية تلاته » فى مصانع الصاج .. حد قدك ..

م.النمس : برضه مش حا أعيب فيك .. انت قد والدى ..

ثم يدور الصراع الدرامى بين الشخصيات بعد ذلك بناء على الدافع الاقتصادى الذى يكمن وراء تفكيرها وسلوكها .. فكل حوارها يدور حول التأميم والأسهم والسندات :

شبوكشى : (لزهيرة) شوفى يا هانم .. الأسهم والسندات اللى اتنازلتى عنهم لنادر بك وانتى فى أوروبا .. حولها كلها فلوس .. ودخلت فى رأسمال الشركة ..

زهيرة : باسمه لوحده ..

شبوكشى : أى نعم .. بس امتى .. قبل الزلزال .. قبله بكتير ..

زهيرة : زلزال ايه يا راجل انت ..

متولى : (يشرح لها) عم سالم قصده التأميم ..

هذا بالنسبة للطبقة الأرستقراطية المندثرة أما الدافع الاقتصـادى بالنسبة للطبقة الكادحة الجديدة فيختلف فى درجته وتطلعاته :

متولى : كيكه لأمك يا على ..

على : (يسرع بمناولتها) خدى يا مه .. اتفضلى يا أمه ..

رحمه : (تأخذ منه وتأكل بسرعة وهى تنهج أسفل درج السلالم) هات .. خسارة فيكم كلكم .. شريهالك من فلوسى يا فالح .. آخر جنيهات فى جيبى .. اسندينى يا سـعاد .. النمس جـوزك له حق .. يا ريتنى طاوعته فى الادخار ..

ثم يقدم لنا نعمـان عاشور شخصـية نادر بك كدليل درامى على محاولة الرجعية للتأقلم مع الأوضاع الاقتصادية الجديدة حتى لا يجرفها التيار .. فقد أدركت أنه أصبح أقوى منها بمراحل عديدة :

متولى : مش نكتة يا دكتور .. نادر بك بيعتبر التأميم .. زلازل ..

نادر بك : وليه حق .. دا وصف صحيح .. ومطابق .. لكن الحمد لله انها حصلت بطريقة قانونية وسلمية وللمصلحة العامة..ماتفتكروش ان أنا ضد التأميم .. دا اجراء حتمى لتطوير اقتصادنا القومى .. أنا مش رجعى يا سيد متولى ..

ولكن النمس يرفض المصالحة مع الرجعية التى عادت لاستغلال الدافع الاقتصادى مرة أخرى .. فنادر بك الذى نهب أموال ابنة عمه زهيرة ..

والذى أسس شركة للسياحة وأصبح مديرا لها بعد تأميمها ، والذى كان يستورد الثلاجات والسخانات وغيرها من الأجهزة الحديثة باسم الشركة المؤممة ليستولى عليهـا ٠٠ نجده الآن وهو يحاول التحكم فى التحولات الاقتصادى الجديدة لصالحه الخاص ٠ فهو ضدها حين تتاح له الظروف ومعها حين تتخلى عنه ٠٠

فى مسرحية « سر الكون » يشكل الدافع الاقتصادى المحرك الأساسى للشخصيات القادمة من مسرحيات نعمان عاشور السابقة والتى تحمل معها دوافعها الاقتصادية المتعارضة والخاصة بها ٠ فكان هذا التجمع الجـديد لشخصيات متفرقة من مسرحيات أخرى بمثـابة تجميع لطـاقات الدافع الاقتصادى وبلورة اتجاهاته التى استمرت منذ عام ١٩٥٤ حين كتب نعمان عاشور أولى مسرحياته « المغناطيس » والى عـام ١٩٧٠ الذى نشر فيه « سر الكون » ٠ فمثلا نقابل ابراهيم الدسوقى القادم من مسرحية « صيما أونطه » ، والذى أدت نظرته المادية الطاغية الى استبداله بانحرافه الدينى السـابق ، التعلق فى كتـابه الأثير « سر الكون » بأهداب الأخلاقيات النظرية والأمثال والحكم ٠ ولو قدر للمجتمع أن يتطور فى طريقه التقليدى لكان ابراهيم الدسوقى فى عقليته وطبيعته وثقافته ، خير من يشغل مكانه من الذين تعودنا على تسميتهم العصاميين من أصحاب الثروات الطارئة ٠ وهو اليوم فى الخامسة والخمسين ، يملك بعض المال من نضال حيـاته السابقة ، كما يحتضن من تراث ماضيه ، كتابه الخرافى « سر الكون » ٠

أما عطوة أفندى الذى كان من أبرز شخصيات « المغناطيس » ثم قام ببطولة « عطوة أفندى قطاع عام » بعد ذلك ، فقد استدعاه نعمـان عاشور فى « سر الكون » لأنه يرى فيه خير نموذج للضحية الواقعة تحت سطوة البورجوازية التجارية المستغلة ، بحيث دفعه هذا الى التمرد على كل ما يقع له أو يصادفه من عقبات ومعوقات ٠ كما أنه خير نموذج للتائر الذى لم يتطور لأبعد مما تحتمل الطاقة الثورية للمجتمع أن تحققه له ، وهو أن يكون مجرد متمرد وناقم على أطماع الآخرين المادية ، فى حين أن الدافع الاقتصـادى عنـده لم يكن بنفس الحدة والوعى الموجودين عنـد مضطهديه ٠

كذلك فان الواد فكرى بائع المياه الغازية وبواب عمارة الست بهيجة هانم القادم من مسرحية « الناس اللى تحت » ، نجده يمثل تنويعة أخرى على الدافع الاقتصادى : فقد نال اعجاب الأستاذ رجائى يوم هـرب من البدروم بخادمة الست بهيجة ــ البت مشيرة ــ ليتزوجها ٠ وفى مسرحية « سر الكون » يعود الى الأستاذ رجـائى ليقـوم على خدمته ، وليس له

ما يرتبط به الا الامتداد بحياته على الأرضية الشعبية التى خرج منها ٠ وهى القاعدة التى يرسى عليها الأستاذ رجائى آراءه وأفكاره وتطلعاته نحو المستقبل ٠

أما على زلط الباشمهندس القادم من « بلاد بره » فيمثل النبت الجديد الذى تمتع بجنى ثمار نضال أبيه فى محاولة تحقيق المكاسب الاشتراكية للجماهير العاملة ٠ فشل فى زواجه من زميلة جامعية هاجرت مع شقيقها الى الخارج جريا وراء الأطماع المادية المتمثلة فى الملابس الفاخرة والبضائع المستوردة ، وتركته لأمه تحاول أن تزوجه ٠ يجمع فى شخصيته أظهر مكونات الجيل الجديد من شباب الحاضر ، مظهر الضعف والاستسلام والتراخى الذى يخفى وراءه ما تولده طبيعة المرحلة القائمة من مراحل حياتنا المتطورة ٠ وهى مرحلة يملؤها الوعى الكامن الذى لا تنقصه الدوافع التحريرية ، ولا يفتقر الى القدرة على المبادرة بالنضال العملى ٠

ويبدو الجانب المأسوى فى الدافع الاقتصادى فى عم على الطواف الذى قضى عمره المديد يطلب من أسرة الدوغرى شراء حذاء له ، لكن أحدا لم يعبأ بتلبية طلبه ٠ وبالاضافة الى مأساة الحفاء التى عانى منها وجسدت تمزقه وضياعه ، فقد حمل أوزار الأجيال المتعاقبة على حياتنا ٠ فى « سر الكون » عندما سمع على الطواف بعودة حسن الدوغرى من الأسر فى اسرائيل يعلن النبأ على كل من سيد وزينب :

الطواف : حسن رجع ! رجع ! حسن ! رجع (وهو يضحك فى سرور) ٠

سيد : (يعود ليهزه) صحيح يا عم على !

الطواف : أيوه رجع ٠٠ (ويتابع الضحك فى شبه هستيريا)

سيد : طواف ! (فى فرح)

زينب : صدقه يا سيد ٠٠ مش شايفه بيضحك ٠٠ هو عمره ضحك ٠٠

الطواف : أصلها حاجه تضحك ٠٠

سيد : صحيح يا عم على !

الطواف : (يضحك فى تأتأة وتقطع) أيوه صحيح ٠٠ بس أنا مش باضحك لأن حسين رجع ما أنا كنت حاسس انه حيرجع ٠

رحمة : أمال بتضحك ليه يا راجل انت ؟!

الطواف : باضحك لأنه رجع حافى ٠٠ حسن مشيها حافى ٠٠

زينب : أبو جزمة كنج ..

الطواف : ما هو دا اللى يضحك .. (وهو يتابع الضحك) الجزمة دابت فى رجليه م الرمله بقى حافى .. طول عمره يقول لى حتعيش حافى وتموت حافى .. والآخر .. أهو بقى حافى .. حافى زيى تمام .. (ويضحك فى هستيريا متصلة)

ومن الواضح أن الدافع الاقتصادى فى « سر الكون » لا يتخفى وراء أقنعة مثالية أو تحت شعارات قومية ، بل يتعرى دائما من خلال تصرفات الشخصيات الواضحة والصريحة عندما تدافع عن مكاسبها ، أو تسعى الى الحصـــول على مكاسب جـديدة . فالمصلحة الذاتية الضـيقة هى هدفها الاسـتراتيجى الأكبر ، أما المصلحة القومية العـامة فليست فى اعتبارها اطلاقا :

زينب : ... عاوزين يوقفوا الكون علشان شوية يهود خدوا حتة من بلدنا .. ليه !! هما كانوا حيستتنوا فيها طول العمر .. أبدا ..

عدو ومسيره يرحل .. انما البت لو فاتها القطر ما تلحقوش .. بقوتها القطر والقطر ماشى .. وبعد ما صفر كمان .. واحنا قرينا الفاتحة وكتبنا الكتاب .. وأهو البركة فى سى ابراهيم ..

أحمد : جايب لها عريس !!

زينب : يا راجل فتح .. خالها رجع بالسلامة م الجبهة . والشغلة كلتها واقفة على ميتين جنيــه .. سى ابراهيم اللى حيشترى نصيبى فى البيت .

أحمد : ومين اللى يدفع العربون لأبو الرضـا شـنن .. دا رافع دعوة علينا ..

شلغم : سى ابراهيم سداد ..

زينب : يوه كده يا محمد .. خليك معانا فى النص ..

الدسوقى : هو دا تمثيل يا هانم ؟ !!

زينب : حقيقة وعين الحقيقة .. دا انت راجـــل بتـاع ربنـا وعارف الحقيقة .. العقـد أهه .. بنصيبى فى بيت الدوغرى .. تدفع العربون اللى خدناه من أبو الرضا شنن وتدينا الباقى .. وأمضى لك على بياض .. اللى تكتبه اكتبه .. ومعاك العقد (وتعطيه له) .

الدسوقى : (وهو يأخذ العقد) بس أنا ما أعرفش البيت ولا شفتوش .

أحمد : بيت نسايبنى يا أخى ٠٠ عيلة الدوغرى ٠٠

الدسوقى : وأنعم وأكرم ٠٠

زينب : ولا تنعم ولا تكرم ٠٠ ادفع وخلصنا ٠٠

الدسوقى : هو البيت شرك ؟

أحمد : كلهم حيبيعولك ٠٠ اطمئن ٠٠

زينب : حسن رجع حافى من سينا ٠٠ والسيد بقى على البلاطة ٠٠ وعيشة تبيع أخوها ٠٠ باعتنى فى غمضة عين ٠٠ ومصطفى بايع وخالص بحقه ٠٠

فى مسرحية « رفاعة الطهطاوى » أو « بشير التقدم » لا يبدو الدافع الاقتصادى بالوضوح نفسه فى المسرحيات السابقة ٠ ولكن من الواضح أن الجانب الاقتصادى كان ضمن الفكر الاستراتيجى لرفاعة الطهطاوى٠ ذلك أن الطهطاوى لم يكن من المفكرين الرومانسيين الذى يقنعون بحلو الأفكار والشعارات ، بل كان يريد أن يرسخ النهضة الحضارية التى يسعى الى اقامتها على أساس واقعى عملى وعلمى ٠ وما دمنا دخلنا ميدان العلم والعمل فلابد أن يلعب الاقتصاد دورا حيويا فى دفع عجلة التقدم ٠ ومن هنا كان اعجابه بالاستقرار السياسى الذى يتمتع به الفرنسيون ، واقبالهم على العمل والانتاج المستمر من أجل رفع مستوى الانسان الاقتصادى :

رفاعة : أعجب ما فيهم ٠٠ ثباتهم على مبادئهم ٠٠ فآراؤهم فى السياسة لا تتغير ٠٠ كل واحد يدوم على مذهبه ويعيش يؤيده مدى عمره حتى ولو مات فى سبيله ٠

آخر : وأشغالهم يا رفاعة ٠٠

رفاعة : من أوصافهم الراكزة ٠٠ عدم اهمالهم أشغالهم أبدا ٠٠ وتوفيتهم بالحقوق الواجبة عليهم ٠٠ لا يكلون من الشغل ٠٠ غنيهم مثل فقيرهم ٠٠ ولا يصرفون البال لغير العمل والكد ومدح الهمة والحركة ٠٠ ودفع الكسل والتوانى ٠٠

فى مسرحية « برج المدابغ » يعود الدافع الاقتصادى ليلعب دوره الرئيسى والحيوى فى تحريك الشخصيات وتطوير المواقف ٠ لكنه فى هذه المرة ليس بالعرى الذى وجدناه به فى مسرحية « سر الكون » ، بل يتخفى فى « برج المدابغ » وراء الشعارات البراقة والألفاظ المعسولة التى

تتغنى بالوطن والحيــاة ، فى حين أن مضمونها الحقيقى ينضــح بالصراع الاقتصادى والأنانية والانتهازية المطلقة ٠ لقد بلغ الدافع الاقتصادى من القــوة بحيث أضــاع كل الأحاسيس النبيلة التى توجــد عادة بين الآباء والأبناء ٠ ذلك أنه دافع أنانى انتهازى لا يضع المصلحة القومية العــامة فى اعتباره على الاطلاق ٠ انه على النقيض تماما من الدافع الاقتصــادى القومى الذى تكلم عنه رفاعة الطهطاوى عندما لمس ملامحه فى أثناء وجوده فى باريس ٠ انه يسيطر على ما عداه من الأفكار والمشاعر والسلوكيات بحيث يفرض نفسه على بناء المسرحية من أول منظر الى آخر منظر فيها :

عصام : ومبارك راح فين يا حنفى ؟!

حنفى : قول لى على اللى انت عاوزه يا عصام ٠٠ وأنا أعمله ٠٠

عصام : (مشيرا الى اليافطة المعلقة فوق رأس حنفى) اليــافطة دى لازم تنزل من هنا ٠٠ مش معقول يا أخ ؟ هو احنــا محــل عطارة ٠٠ بنبيع مفتقة وخرز البقر !! احنا بوتيك يا حبيبى ! بوتيك شيك٠ اسمنا كده !! (وفى بطء) بوتيك شيك !

حنفى : خلاص رسيت على الاسم ؟!

عصام : بوتيك شيك ٠٠ طلقة رصاص ٠٠ تخرم الودن ٠٠

حنفى : طب ايه رأيك انه اسم فشنك ! متكرر فى الشــواربى ٠ وفى كل حتة فيها بوتيكات ٠٠ وقليل ان ما كان فى الدقى قبلنــا ٠٠ خمسة بوتيك شيك ٠٠

عصام : فى ذمتك شفت حد منهم حاطط حاجة زى دى فى أى بوتيك ؟! (ويقرأ اليــافطة) يقينى بالله يقينى ٠٠ ماتقوليش حتفــكر ٠٠ دا كلام ما يمشيش فى محلات مودرن ٠٠ دى حــكمة تتــكتب ورا عربية كاميون بيسوقها واحد خايف يتصدم بيها ٠٠ فوق مكتب موظف حكومة عليه شبهة رشاوى ٠٠ انما هنا ٠٠ لأ ٠٠

بعد هذا المدخل الدرامى الى المسرحية يمكننا ادراك نوعية الصراع الدرامى الذى سيشــكل الأحداث والمواقف ٠ فالمسرحيــة تواكب مرحلة الانفتاح الاقتصادى التى أعقبت حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والتى اعتبرتهــا الفئــات الانتهــازية والمستغلة فرصــة العمر كى تنقض على المــكاسب الاشتراكية للطبقات الشعبية ٠ ولذلك كانت تنتهز أية ثغرة فى التطبيق، واذا لم تجد الثغرة فانها تصطنعها ٠ وعليها أن تتحرك بسرعة وفى كل الاتجاهات حتى تحصل على أكبر المغانم بأقل مجهودات وفى أقصر وقت٠

ومن هنـــا كانت ضرورة يقظة الأجهزة الرسمية والشـــعبية فى مواجهـــة أمثال عصام وحنفى :

حنفى : (وهو يقلب الأوراق) دى قوايم الجمرك ! فاتت ! فاتت ! كلها فاتت ! فاتت !!

عصام : عيب يا حنف !! دا انفتاح يا حبيبى !! (ويصرخ) انفتـــاح ! انفتاح ! انفتاح ! انفتاح حنفضل ندن فى مالطة !! انفتاح !

حنفى : اهدى يا عصام ٠٠

عصام : ما أقدرش ٠٠ ما هو أنا لو أهدى ٠٠ أفطس !! احنا يا حبيبى فى عصر السرعة اللى يقف فيـــه دقيقة يتركن على الرف ٠٠ يبقى بضاعة بايرة ٠٠ لا حد يشتريه ٠٠ ولا حد يحس بيه !!

حنفى : لكن ازاى خلصت على الحاجات دى كلها وانت كنت امبارح فى اسكندرية ؟!

عصام : حا أرجع أقول لك تانى ٠٠ انفتـــاح يا حبيبى ٠ ٠ وعلى كل الجبهات ٠٠

ولذلك كان من الطبيعى أن تتحول تجارة سلامة من عطارة بخمسين جنيها الى عمارة بربع مليون فى أقل من عامين ٠ ويخفى ســلامة أساليبه الحقيقية بقوله ان هذا لم يكن مجرد صدفة بل كان تجسيدا لارادة ربنا ، لكن مبارك يكشفه بقوله : « كل اللى بيغتنوا كده النهاردة ٠٠ جرى ٠٠ وبسرعة ٠٠ صواريخ ٠٠ سام ٦ وسام ٧ ٠٠ أرض جـو ٠٠ تنشن على المبلغ وتطلع وراه ٠٠ تجيبه وتنك راجع تبقى غنى » ٠

وفى مواجهة بين سلامة وابنه هشام الذى دفع ثمن نصر أكتـــوبر بأن بترت ساقه وحكم عليه بقضاء بقية حياته على مقعد متحرك ، يحاول ســـلامة تبرير موقفه بقوله : « فاهم ان الثروة غيرتنى ٠٠ أنا مايهمنيش فلوس ٠٠ طول عمرى بتاع ربنا ٠٠ قدر انى كنت مادخلتش شريك مع أبو عجوة فى جلود السلخانة ٠٠ كان حيحصل ايه ؟! ما أبقاش غنى!!» لكن هشام لا يقتنع ويظل على رفضه لهذه الروح الانتهازية الاســتغلالية حتى نهاية المسرحية ٠

لكن الدافع الاقتصادى الممثل فى عائلة سلامة يبدو أقوى من الدافع القومى النقى الذى يجسده هشام ٠ ذلك أن الاقتصاد بكل قواعده المادية الراسخة لابد أن يكون أقوى من الفكر المجرد بكل مثـــالياته وتطلعاته ٠ فعلى الرغم من أن عصام هو الأخ الأكبر لهشـــام ، فانه يبـــدو نقيضـــه تماما ٠

عصام : الساكن اللى حيأجر عنـدها بميه ٠٠ وهـو عارف ان الحتـة كلها ٠٠ كل الدقى أسعاره بمتين ٠٠ لازم يشك فى قيمة شققنا٠٠ دا مبدأ تجارى يا بابا ٠٠ الغالى تمنه فيـه ٠٠ زيادة الاقبال ٠٠ مربوطة برفع السعر فى كل الدنيا ٠٠

حنفى : يا خالى دا انت شيخ التجار !!

سلامة : اسمعى كلامهم يا مدام دولت !! بيفدوكى !! كل ما غليت ٠٠ كل ما غليت ٠٠

ولا يتوقف الدافع الاقتصادى عند عصام الى هذا الحد ، بل يوقف العمل فى المسجد الذى قرر أبوه اقامته فى العمارة ٠ فقد وجد أنه يحتل مكان تسعة دكاكين ، أى مسـاحة تكفى لثلاثة بوتيـكات ضخمة أما عن سطح العمارة فيقول عصام :

« حا أبنيه وحا أبنى الهوا اللى حواليه ٠٠ الدور العاشر ده كله ٠٠ الفيلا بتاعتكم ٠٠ وفيلة أبويا هنـا ٠٠ وبقية الفراغ الـكامل ٠٠ داير مايدور السور ٠٠ لوكاندة خمسين أوضة ٠٠ حتكون الدور ده بحاله ٠ فوق ٠٠ حيطلـع دور تانى ٠٠ كافتيريا أو اتنين وصـــالة رقص ٠٠ واستريو ٠٠ ونايت كلوب ٠٠ ليه أنا أتعب الزبون بتاعى وأخليه يروح شارع الهرم ! يطلع عندى فوق ٠٠ يتبسط زى ما هو عايز ٠٠ وينزل ينام فى أوضته أو جناحه ٠٠ براحته وعلى راحته ٠٠ سلطان زمانه ٠٠ وبفلوسه » ٠٠

وخطورة الدافع الاقتصادى عندما يتحول الى هدف فى حـد ذاته أنه يصبح طاقة عمياء جامحة لا ترتوى ولا تشبع ، ولا تحتمل أن يقف أحد أو شيء فى طريقها ، وعلى اسـتعداد أن تدمر الآخـرين ، بل تدمر صاحبها اذا لم يستطع التحكم فيها ٠ وهو ما يرمز اليه نعمـان عاشور فى نهاية المسرحية بتتابع سقوط العمارات التى أقيمت من أجل الربح السريع والتكاليف البسيطة فكانت وبالا على ساكينها وأصحابها ٠ ومن هنا كانت ضرورة تحول الدافع الاقتصادى الى دافع قومى انسانى يعمل من أجل صالح الجزء والكل فى آن واحد ٠٠

وفى مسرحية « لعبة الزمن » يزداد تأثير الدافع الاقتصادى كلمـا توغلت شهر زاد فى الانتقال عبر الزمن ، ويصـل الى قمته عندما تصل الى الزمن الحالى بحيث نشـعر الى أى مدى أصبح عصرنا صريع المـادة ومجتمعنا تحت رحمة التقلبات الاقتصادية ٠ يتضح هـذا عنـدما نرى شهر زاد والشاطر حسن فى داخل شـقة مفروشـة وهما يتكلمان عن العملة السهلة والعملة الصعبة :

شهرزاد : من أين جئت بكل هذه الأوراق ؟

ش٠حسن : هذه نقود وليست مجرد أوراق ٠٠ استبدلتها بما كان حول معصمك من زمرد وياقوت وذهب ٠٠

شهرزاد : وهل ستكفينا لأكثر من يومين ؟!

ش٠حسن : بل نستطيع أن نعيش بها لأكثر من عشرة أعوام كاملة هذا عدا ما في صرة اللؤلؤ من حبات ٠٠ أصغرها تساوى أكثر من عشرين ألف جنيه ٠٠

شهرزاد : لدى كيس كبير آخر من اللؤلؤ ٠٠

ش٠حسن : يكفينا حتى نهاية القرن ٠٠ نحن فى بلد عملته رخيصة ولهذا يسمونها كما أخبرونى ٠٠ العملة السهلة ٠٠

شهرزاد : وكيف حصلت على هذا المكان ؟ ٠

ش٠حسن : شقة مفروشة جاهزة من خمسة غرف ٠٠ ايجارها لعامين يعادل ثمن زمردة واحدة ٠٠

شهرزاد : وكيف توصلت الى هذا كله ؟

ش٠حسن : بهذه الأوراق ٠٠ أقمت صداقة مع بعض السماسرة ٠٠

شهرزاد : ومن هم السماسرة ؟

ش٠حسن : شياطين العصر الذين يعيشون على التهام هذه الأوراق وبيدهم كل شىء ٠

وفى نهاية المسرحية تؤكد شهرزاد لشهريار أن قيمة الانسان لا يمكن أن تقاس بوزنه الاقتصادى ، وانما بقدرته على التطلع الى المستقبل واستيعاب معنى الحياة والتقدم والتطور ٠ فالانسان هو صانع المال وغير ذلك من الطاقات وليس العكس :

شهرزاد : شهريار ٠٠ لا تنكر أنك قهرت الزمن فأصبحت تعيش للمستقبل ٠٠

شهريار : ومع ذلك فلم أعثر حتى الآن على قطرة واحدة من النفط ٠٠

شهرزاد : ولكنك عثرت على رؤية واضحة للمستقبل ٠٠ وهذا وقود أقوى من النفط ٠٠ ان التطلع الى المستقبل هو الطاقة الوحيدة التى يمكن أن تحرك الحاضر ٠٠

شهريار : بالله عليك يا شهرزاد ٠٠ ارحمينى من فلسفتك ٠٠

شهرزاد : انها الحقيقة يا مولاى ٠٠ يستحيل بناء الحاضر الا على ضوء المستقبل ٠

خاتـمة

أثبتت هذه الدراسة من خلال تتبعها للخطوط العريضة فى مسرح نعمان عاشور أنه استطاع اقامة مسرح يملك من المميزات الخاصـة به ما يجعله متفردا عن مسارح معاصريه ·· ولعل أهم انجاز فنى استطاع نعمان عاشـور أن يضيفه الى المسرح العربى انه أثبت ان فى مقـدرة الكاتب المسرحى الذى يعالج المضامين الاجتماعية أن يخضعها لحتميات الخلق الدرامى حتى يدخل بها رحاب الفن وبذلك لا تنتهى بانتهاء العصر الذى استقت منه مضمونها ·· فلقد اتخذ نعمان عاشـور مضـامينه من ميدان الاقتصاد والاجتماع والسياسة ·· ولكننا لم نحس بسيطرة أحد هـذه الميادين على مسرحه الا فى بعض الحالات القليلة والتى لا تسىء الى انجازه الضخم ··

ومن مميزات مسرح نعمان عاشور أيضا أنه أكثر المسارح المعاصرة التصاقا بالتربة المصرية وارتباطا بالواقع المعـاصر ولذلك فهو خير من يقدم مادة خصبة للدارس الأجنبى الذى يريد تحليل المدى الذى استطاعت الارهاصات الاجتماعية أن تصـل اليه داخـل المسرح المصرى المعاصر ·· فشخصياته كلها مستقاة من الحياة اليومية ومع ذلك لا تظل كما هى بل تخضع لدورها فى النص الدرامى بعيدا عن ذلك التصوير الفوتوغرافى الساذج ·

وان كانت مسرحيات نعمان عاشور تثير ضجة كبيرة بين الجمهور والنقاد فهذا دليل دامغ على أنها تلمس أوتارا حسـاسة فى الجمهـور والنقاد على حد سواء وأنهـا تملك من الحيـوية ما يمكنهـا من خلخلة التقاليد الاجتماعية البالية ·· والهجـوم على أعمال كاتب معين خير ألف مرة من استقبالها ببرود وعدم مبالاة ·

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٢/٤٦٣٤

ISBN ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ١٠٠ ـ ١